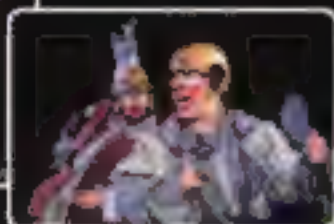
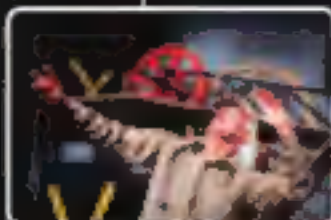
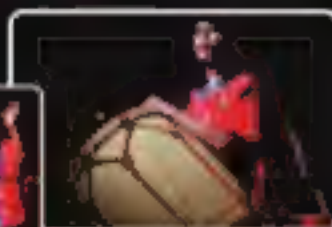
Cavalo Louco
Revista de Teatro
Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Ano 14 • Nº 19 • Julho 2019

ESPETÁCULOS DA TRIBO EM REPERTÓRIO

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal

Teatro de Rua

Meierhold -

Para salas de teatro e salas alternativas

Violeta Parra - uma Atuadora!

Para teatros e salas alternativas

Performance Onde? Ação nº2

Para espaços ao ar livre ou em diálogo com espaços de memória

Desmontagem - Evocando os Mortos Poéticas da Experiência

Para teatros ou salas alternativas

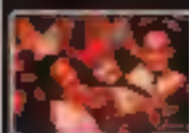
Maiores Informações

farias.tania@gmail.com

55 51 999994570

Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo.
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil

Fones
51 99999.4570
51 3028.1358
51 3286.5720

oinoisaquitraveiz.com.br
terreira.oinois@gmail.com
@oinoisaquitraveiz2
@oinoisaquitraveiz
@oinois

FOTOS:
CALIBAN - JORGE ETCHEBER
MEIERHOLD - PEDRO ISAIAS LUCAS E EUGÊNIO BARBOZA
AÇÃO Nº2 - PEDRO ISAIAS LUCAS
DESMONTAGEM - MARGARETH LEITE

EXPEDIENTE

Equipe Editorial
Narciso Telles, Paulo Flores, Rosyane Trotta e Núcleo de Pesquisa Editorial da Tribo.

Projeto Gráfico
A Tribo

Revisão
A Tribo

Chapas e Impressão
Versátil Artes Gráficas

Tiragem
1.000 exemplares

Colaboraram nesta edição
Marta Haas, Guilherme Conrado Pereira Rispoli, Os Pernas Pro Ar, Paulo Flores, Valmir Santos, Renata Adriana de Souza, Rossana Della Costa, Ronaldo Adriano, Altair Martins e Ubiratan Carlos Gomes.

Foto CAPA
Eugênio Barboza

Fotos
As fotos das páginas 03, 04 e 32 são de Claudio Etges. A foto da página 05 é de Isabela Lacerda e a da página 07 de Rafael Nino. As fotos das páginas 08, 19, 20 (abaixo), 30 e 46 (abaixo) são de Pedro Isaias Lucas. A foto da página 9 é de de Raymond Voinquel e da página 11 é de Gal Oppido. As fotos das páginas 10 e 12 são de Xico Lima e a da página 13 de Bloch Editores. A foto da página 15 é de Tayhú Wieser, a da página 16 é de Luciano Wieser, da página 17 é de Cisco Vasques e a da página 18 é de Raquel Duringon. As fotos das páginas 08 e 20 (acima) são de Bruno Romualdo. A foto da página 21 é do Arquivo da Tribo. As fotos das páginas 23 e 24 são de Matheus José Maria e as das páginas 26 e 27 são de Renan Abreu. As fotos das páginas 28 e 29 são de Emílio Luis. As fotos da página 34 e 37 foram retiradas do site www.graphicarts.princeton.edu. A foto da página 38 é de Le Boeuf (2008). A foto da página 39 é de Isadora Duncan. A foto da página 40 é de Andy Purves. A foto da página 41 é de Vanessa Bagu, as da página 42 é de Bruna Obadowski (esquerda) e Arquivo do TEAF (direita). A foto da página 43 é de Junio Garcia. As fotos das páginas 45 e 46 (acima) são de Eugênio Barboza. A foto da página 47 é de Tânia Farias e a da página 48 é arquivo pessoal de Cacá Sena.

ISSN 1982-7180

A revista Cavalo Louco
é uma publicação independente
Julho de 2019.

Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz
Rua Santos Dumont, 1186 - São Geraldo
CEP: 90230-240 - Porto Alegre
Rio Grande do Sul - Brasil
Fones: 51 3286.5720 - 3028.1358 - 99999.4570
terreira.oinois@gmail.com
www.oinoisaquitraveiz.com.br
www.issuu.com/terreira.oinois/docs

EDITORIAL

Leitoras e leitores da Cavalo Louco vocês têm na mão a edição número dezenove da nossa Revista de Teatro. Desde 2006 publicamos essa Revista afirmando a nossa paixão pelo teatro e acreditando no pensamento crítico como motor de transformação. Nestes tempos difíceis que estamos vivendo acreditamos que essa publicação é uma pequena vitória contra a intolerância e a mediocridade. Nosso país sucumbiu a uma grande farsa jurídica que abriu as portas para o aumento da nossa pobreza e a sombra do fascismo, para um governo de militares e milicianos que atacam os direitos trabalhistas e às liberdades democráticas e estimula a homofobia, o racismo e machismo. Para o qual arte e cultura são consideradas inimigas. Neste momento de medo, apatia e desesperança, o Ói Nóis Aqui Traveiz enfrenta esta trágica situação com coragem e perseverança. Acreditamos na imaginação criadora como instrumento potente para enfrentar este futuro obscuro. Nos últimos meses encenamos "Meierhold", criação coletiva a partir do texto de Eduardo Pavlovsky, e preparamos a performance cênico musical "Violeta Parra Uma Atuadora". O lançamento da Cavalo Louco se realiza no momento tão especial que é o I Laboratório Aberto com a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, uma imersão poética no nosso trabalho.

Neste número trazemos na seção Especial uma homenagem ao grande mestre do teatro brasileiro Antunes Filho no artigo **A Solidão Povoada de Antunes Filho** do nosso mais assíduo colaborador Valmir Santos, jornalista e pesquisador teatral. Na seção Magos do Teatro Contemporâneo **Quem é Gordon Craig?** traz um pouco da história e da poética desse grande encenador inglês na palavra da pesquisadora Rossana Della Costa, e na seção Crítica **Meierhold: uma celebração contra o agora** no comentário do escritor Altair Martins. Como sempre a Cavalo Louco traz a história do teatro brasileiro contemporâneo nos artigos **O mundo maquinoso do Grupo Os Pernas Pro Ar e (Re)existências e teimosias: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta.** O texto **ArtAUd-rullens A Corporificação do/por homem(ns)-teatro** de Guilherme Conrado Pereira Rispoli faz um mergulho na magistral vivência de Artaud pelo ator Rubens Corrêa em uma das mais importantes encenações do Teatro Ipanema. A situação estético-política do nosso coletivo está presente em **O Ói Nóis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes** da educadora Renata Adriana de Souza. Marta Haas e Paulo Flores, atuadores da Tribo, escrevem **A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ói Nóis Aqui Traveiz e Terreira da Tribo 35 anos – compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis,** retratando a nossa proposta libertária e a história do nosso espaço, que neste momento passa por uma grande dificuldade para a sua manutenção. Na última página, nas palavras do bonequeiro Ubiratan Carlos Gomes, a nossa homenagem a essas duas grandes mulheres do teatro gaúcho que nos deixaram recentemente Graziela e Tânia de Castro Saraiva.

Apesar de tudo continuamos. Enfrentando as ruínas do nosso país com a crença da importância da arte como processo libertador. E, como Meierhold, acreditando no fervor revolucionário do nosso teatro. Quando perguntaram a Violeta Parra o que ela tinha para dizer aos novos artistas ela respondeu:

> "Escreva como você gosta, use os ritmos que aparecerem, tente diferentes instrumentos, sente-se ao piano, destrua o que é linear, grite ao invés de cantar, arrase na guitarra e toque a buzina. Odeie matemática e ame redemoinhos. Criação é um pássaro sem um plano de vôo, que nunca irá voar em uma linha reta."

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz

SUMÁRIO

A imaginação criadora como resistência ao pensamento único: sobre criar coletivamente no Ói Nóis Aqui Traveiz

Marta Haas*

Nesse desespero eu penso e não posso deixar de pensar que o que mais me anima, o que mais gosto, o que mais me dá esperança neste mundo é esse olhar desses meninos no Congresso. Esses olhares que falando para trás me davam esperança e segurança do que meu teatro ia continuar na luta da imaginação criadora como arma da revolução e do mesmo modo que Lênin e Trotsky mudaram o imaginário social para provocar a realidade da revolução, eles e só eles iam continuar com a leitura de minhas obras e o fervor revolucionário de meu teatro.
(PAVLOVSKY, 2008, p. 113-114).

Inicio este texto com a fala do personagem Meierhold na obra *Variaciones Meyerhold* de Eduardo Pavlovski, pois ele reflete a esperança que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz deposita no teatro como forma de transformação do imaginário social. Reafirmar a potência do teatro em provocar a realidade, por meio do emblemático personagem Meierhold, foi a forma encontrada pelo grupo para falar sobre o momento sufocante em que vivemos. Momento em que pensar criticamente e criar com liberdade é quase um ato subversivo. Pretendo, então, discutir a prática de criação coletiva no Ói Nóis como um espaço de experimentação e resistência ao pensamento único, que se torna laboratório para a criação de novos imaginários sociais.

Para o grupo, criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos. A prática da criação coletiva, muito viva nos anos de 1960 e 1970, tinha o comunitário como compromisso ideológico e a revolução como uma de suas principais causas. Mesmo depois de tantas mudanças políticas, sociais e artísticas, podemos afirmar que a criação coletiva mantém um compromisso com o comunitário e a transformação social, porém ligada a uma nova forma de poetização da política. O trabalho em grupo, como uma comunidade duradora, abre caminho para a experimentação das linguagens cênicas, reivindicando o lugar do coletivo como espaço de criação e reconstruindo a memória e a história a partir de estruturas mais abertas, fragmentadas, polissêmicas e liminares.

O Ói Nóis trabalha, além disso, com a ideia de autogestão, na qual não existe a figura de um diretor ou dramaturgo específico. Ao afirmar sua opção, costuma frisar

Aos que virão depois de nós – Kassandra in Process (2002)

que direção coletiva não significa que não haja direção, mas que ela é exercida por diversas pessoas, pois todos os atuadores são instigados a exercer a função do olhar de fora e de organizar o material criativo. Para sintetizar essa ideia, utiliza-se a noção de ator-encenador. Ao mesmo tempo, trabalha-se tanto com uma dramaturgia construída coletivamente durante o processo, como com um texto teatral que já existe previamente e que é retrabalhado no processo.

A Tribo de Atuadores, desde sua origem, é um grupo sempre aberto a novos participantes. Em cada nova montagem, fazem parte do processo de criação pessoas com experiências muito diversas. A diversidade de experiências deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que sempre existem pessoas que participam pela primeira vez de um processo de criação no grupo. Em geral, essas pessoas são oriundas das diversas oficinas ministradas em sua sede ou em bairros periféricos da região metropolitana de Porto Alegre. A diversidade de experiências também está num plano geracional, pois sempre há pessoas muito jovens compartilhando o processo.

O fluxo de entrada e saída dos integrantes faz parte da dinâmica do grupo devido a diversos fatores, inclusive de divergência com relação ao modo e proposta de trabalho. Um dos principais fatores que levam à saída de integrantes, no entanto, é o fator econômico. Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro. Para manter-se coerente com suas ideias, o Ói Nóis abriu mão de um elenco permanente e fixo. Esse grande fluxo de entrada e saída de pessoas poderia implicar em uma perda de memória e identidade, porém uma das formas encontradas para não se perder a experiência e acumular conhecimento e aprendizado é personificada na ideia do "atuador".

O termo "atuador" foi cunhado pelo Teatro Oficina na década de 1970, momento em que o grupo paulista leva ao limite a concepção de que o fenômeno teatral nasce e se concentra na coautoria entre ator e público, apropriando-se da ideia de que "não atuamos, nós somos" (SILVA, 2002, p. 125). A proposta era levar às últimas consequências a fusão entre arte e vida, rompendo barreiras entre palco e plateia,

> engendrando-se um conjunto de atuadores que, num jogo criativo, despido de máscara, promoveriam a comunicação e a liberdade coletiva. A coparticipação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria a ser real coautoria em ação, ou seja, atuação. O atuador seria o instigador de novos comportamentos individuais e sociais... A vida renovada pela arte (SILVA, 2002, p. 125).

Esses ideais ganharam sua mais sensível expressão em Gracias, *Señor*, espetáculo crucial para a trajetória do Oficina. O título *Gracias, Señor* remete a uma expressão de comportamento subserviente do latino-americano subdesenvolvido diante do poder imperialista. Segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas te-ato; menos representação e mais ação. Vem com o intuito de sacudir o público, trazendo um trabalho que convoque os espectadores a participarem diretamente da ação. Por um lado, o espetáculo marca a ruptura do grupo com a forma de organização empresarial; por outro, questiona as relações entre atores e espectadores – entendida como uma metáfora das relações sociais de opressão. O teatro torna-se possibilidade de ação transformadora coletiva: "Gracias, *Señor* foi não só uma resposta brasileira aos desafios propostos pelo Living Theatre na equação teatro e vida, como também inaugurou, no Brasil, uma forma nova de produção teatral que vai, de diferentes modos, repercutir amplamente nos procedimentos estéticos e éticos dos grupos vindouros" (RAMOS, 2006, p. 115).

No início dos anos 1980, época de retomada das grandes manifestações sociais pós-ditadura militar, o grupo Ói Nóis Aqui Traveiz toma para si o termo atuador. Inspirado pelos relatos das experiências do Living Theatre e do Teatro Oficina, o Ói Nóis desenvolve e dá outras conotações a essa ideia. Para o coletivo, o atuador é a junção do artista com o

"Trabalhar no coletivo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro."

[illegible] (1997)

Fim de Partida (1980)

ativista político, ou seja, sua atuação não se reduz à cena, mas é ampliada: é preciso adotar um posicionamento engajado socialmente e comprometer-se com a realidade que nos cerca. A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos.

O projeto do Ói Nóis, portanto, não se localiza apenas na cena, mas na construção de uma nova sociedade, o que faz com que o grupo também coloque a formação do cidadão lado a lado com a formação do ator. É importante ressaltar que, desde sua origem, o grupo buscou compartilhar suas experiências e descobertas. É a vontade de ampliar seus conhecimentos pela troca com outras pessoas que dá origem à sua vertente pedagógica. A partir de 1984 – com a criação da Terreira da Tribo, o centro de criação e experimentação do grupo – são mantidas diversas oficinas oferecidas gratuitamente à comunidade. Em 2000, com uma intensa produção teatral e uma vasta experiência de trabalho pedagógico na formação de novos atores, o Ói Nóis cria a Escola de Teatro Popular, que oferece para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, mostra de processos pedagógicos, além de seminários e ciclos de discussão sobre as artes cênicas, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A formação que essa Escola pretende proporcionar aos seus alunos não é rigorosa apenas do ponto de vista da técnica, mas, principalmente, no tocante à construção de uma ética, que se refere não apenas ao exercício da profissão de ator, mas ao seu papel social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

Esse compromisso, assumido pelos atuadores do grupo está diretamente relacionado à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o combate das hierarquias preestabelecidas, o que aparece também nos espetáculos do grupo. Os oficinandos são constantemente incentivados a construir coletivamente cenas e personagens, o que aponta para uma concepção que difere da adotada pelo senso comum em relação à arte, que se concentra na crença na figura de um gênio individual dissociado de seu contexto histórico e social de formação. Ao contrário, por meio da troca permanente de ideias e do trabalho realizado em conjunto, processos que poderiam ser individuais, como os de construção de personagens, transformam-se numa vivência coletiva de experiências partilhadas e construção conjunta de sentidos.

Nas rodas de discussão, que acontecem no final das aulas, são frequentes as trocas de ideias sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator e sobre sua função social, o que conduz a uma busca constante pela construção de um teatro crítico. Tal preceito conduz a escolhas que o afastam do chamado teatro comercial, voltado para satisfazer as necessidades do mercado de entretenimento, mesmo que, para isso, muitos de seus integrantes tenham

que buscar seus meios de subsistência fora da prática do trabalho do ator. O exercício de atuação deve ser visto como um exercício de generosidade, de entrega máxima ao outro. O outro aparece, assim, como motivação primeira para a existência do ator, o que vai na direção oposta da visão do ator centrado apenas em seu desenvolvimento individual.

Formar-se ator no Ói Nóis Aqui Traveiz, portanto, implica uma relação de trabalho sobre si que extrapola o fazer teatral. Implica uma atitude ética, de reconhecer a sua responsabilidade como cidadão. No âmbito pedagógico, portanto, torna-se fundamental para o grupo formar artistas-cidadãos que, a partir de sua vivência e experiência singular, saibam reconhecer essas urgências do presente e possam reinventar em cada nova situação o que significa viver e ser artista no tempo e lugar que lhes coube. Em seu programa de divulgação da *Oficina Para Formação de Atores*, o Ói Nóis costuma citar Barba (1991), ao abordar as relações entre teatro e revolução. Essa citação, de certa forma, sintetiza aquilo que o grupo acredita sobre o potencial transformador do teatro. A possibilidade de transformar-se depende de uma relação sincera e ética consigo mesmo, e é pressuposto da sua relação com os outros.

> Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se: o que significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro (BARBA, 1991, p. 31).

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz acredita que o teatro precisa ser um momento de encontro de pessoas, um momento de muita intensidade do qual cada indivíduo sai potencializado, transformando assim a sua própria vida e a sociedade como um todo. O Ói Nóis acredita que, por intermédio do teatro, podemos construir um ser humano solidário, consciente, aberto ao outro. Desde sua origem, o grupo dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e laboratório teatral. Para Rosyane Trotta,

> podemos concluir que as diversas instâncias de trabalho do grupo – ética, estética, pedagogia, técnica – são orientadas pelos mesmos princípios unificadores. O objetivo do processo criativo – e, também, do grande processo de constituir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. O conflito resultante é o que move, cria e transforma. [...] o *Ói Nóis Aqui Traveiz* se baseia em um método coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que se quer fazer, o grupo constrói, no dia a dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o "ser coletivo" se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. Seu projeto ético-político propõe um outro modelo de sociedade, em que a participação possa dispensar a centralização (TROTTA, 2008, p. 21).

Essa é a pedagogia do coletivo, presente nas ações artísticas e pedagógicas do Ói Nóis. Formar-se artista-cidadão implica um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. A partir do encontro com o outro, da construção em grupo e comunidade, o processo contínuo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. O processo de formação vai além do desenvolvimento de potencialidades individuais, ele se afirma como potência coletiva. Pensar coletivamente é agir em prol de um compromisso ético que se assume quando nos percebemos parte de um coletivo – seja o pequeno coletivo do grupo teatral ou o grande coletivo que representa a nossa sociedade – talvez seja o principal ensinamento da criação coletiva, tal como colocada em prática pela Tribo. O compromisso com o coletivo, no qual

"A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos."

Caliban - A Tempestade de Augusto Boal (2017)

"Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão "teatro como laboratório para a fantasia social", utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise."

existe uma diversidade de experiências e saberes, estimula o pensamento crítico e resiste ao pensamento único e homogêneo.

A noção de pensamento único que trago aqui remonta a discussão iniciada por Ignacio Ramonet, com a publicação do texto intitulado *La pensée unique*, no jornal *Le monde Diplomatique*, em 1995. Ramonet descreve o pensamento único como uma espécie de prisão, que suprime a liberdade de pensamento.

> Nas democracias atuais, cada vez mais cidadãos livres se sentem aprisionados, presos por um tipo de doutrina envolvente que, insensivelmente paralisa todos os espíritos rebeldes, inibindo-os, perturbando-os, paralisando-os e acabando por suprimi-los. Depois da queda do muro de Berlim, a derrocada dos regimes comunistas e a desmoralização do socialismo, a arrogância, a soberba e a insolência deste novo Evangelho atingiu um tal nível que pode-se, sem exagero, qualificar este furor ideológico de moderno dogmatismo. O que é o pensamento único? Tradução em termos ideológicos com pretensão universal das vantagens de um conjunto de forças econômicas, estas, em particular, do capital internacional (RAMONET, 1995, p. 2).

O pensamento único, portanto, é uma visão social, uma ideologia, que se pretende exclusiva, natural, inquestionável. Para aqueles que sustentam o pensamento único, esse não é apenas um modo de ver a realidade, mas o único modo sensato de vê-la. Seu modelo seria amparado por um saber privilegiado e superior, por isso desqualifica todos os outros saberes. Embora esse pensamento com pretensão universal seja mais visível nos meios de comunicação de massa e suas consequências se expressem principalmente no campo econômico e social, não se restringe a esses campos. O discurso do pensamento único, com sua pretensa superioridade, leva a aceitar determinados valores sem questioná-los, sem tensioná-los diante de valores e posições alternativas. O pensamento único, portanto, condena todo pensamento crítico e divergente.

Delineada a noção de pensamento único, fica evidente que a prática de criação coletiva no grupo Ói Nóis Aqui Traveiz, bem como seus pressupostos, contrapõe-se diretamente a ela. Ao invés de postular saberes privilegiados, o grupo aposta na diversidade de perspectivas. Ao invés de tratar determinados valores como naturais, questiona-se os mecanismos que perpetuam e naturalizam esses valores. Ao invés de significados pré-fixados, a criação constante de novos sentidos. Pensar e agir num coletivo criativo e crítico pressupõe resistir ao pensamento único. Pressupõe justamente a divergência, a multiplicidade, a pluralidade, a heterogeneidade. Nesse coletivo, portanto, a diferença não só é bem-vinda, ela é condição para o próprio fazer coletivo.

Diversas vezes, durante o trabalho que realizo como oficineira do Ói Nóis, me deparei com variantes da seguinte afirmação: "se assistir a um espetáculo de teatro pode te mover, pode ser um momento de mobilização para pensar e refletir sobre várias questões, fazer teatro, vivenciar o ato teatral pode ser um elemento muito mais transformador". Para dar conta dessa ideia, de que o teatro pode ser mobilizador e transformador, pode gerar novos saberes e novos processos de subjetivação, a Tribo de Atuadores se aproximou de uma expressão problematizada por Heiner Müller. Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller retoma a expressão "teatro como laboratório para a fantasia social" (apud KOUDELA, 2003, p. 107), utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise. O dramaturgo alemão lembra que na sociedade industrial moderna há uma tendência para reprimir a fantasia, instrumentalizá-la, sufocá-la. E afirma "eu acredito, tão modesto quanto isso possa soar, que a principal função política da arte é mobilizar a fantasia" (apud KOUDELA, 2003, p. 107).

Müller retoma Bertolt Brecht, que formulava esse anseio da seguinte maneira: "dar ao espectador, no teatro, a possibilidade de criar imagens opostas ou acontecimentos opostos" (apud KOUDELA, 2003, p. 107). Isso significa, por exemplo, que se um espectador ouve um diálogo, esse deve acontecer de tal forma que o espectador possa imaginar um outro diálogo que teria sido possível ou desejável. Entrar no laboratório da fantasia ou imaginação social significa colocar-se nesse terreno movediço, no qual não há certezas, no qual nossas percepções habituais são questionadas, em que exploramos nós mesmos, o outro e o mundo que nos circunda como algo a ser experimentado, como um conjunto de possibilidades alternativas. O teatro pode proporcionar a uma comunidade uma oportunidade de encontro com o outro e de reflexão.

Essa reflexão, no entanto, não funciona simplesmente como um espelho que devolve uma imagem estática, ela funciona como uma ferramenta que, pelo poder da imaginação, dá forma às percepções e anseios dessa comunidade. É um espaço no qual é possível projetar ou modelar imagens alternativas para iniciar um trabalho de transformação da realidade, rechaçando ou reafirmando aquilo que se projeta. Transformar a realidade no terreno da ficção é a possibilidade de desafiar, transgredir, subverter e resistir ao estado de coisas atual, tornando visíveis suas fissuras. O teatro como laboratório para a imaginação social permite desestabilizar, tensionar, interrogar criticamente. O teatro como laboratório para a fantasia social busca afirmar a diferença e resistir à cultura e ao pensamento hegemônicos, gerando novos saberes, construindo novas imagens e novos relatos sobre si, sobre os outros e sobre a comunidade em que se vive.

O olhar dos jovens que ouvem o personagem Meierhold no Congresso – e têm a coragem de virar a cabeça para lhe ver falar sobre a imaginação criadora e o fervor revolucionário do teatro – é o gesto de ousadia que nos anima e dá esperança. O Ói Nóis Aqui Traveiz, com sua proposta estética, ética, política e pedagógica de criação coletiva, aposta na juventude que ousa divergir do pensamento único e hegemônico, que ousa criar. Embora o momento seja asfixiante, a imaginação e o teatro continuam inventando novos mundos.

***Marta Haas** é atuadora do Ói Nóis Aqui Traveiz e doutoranda no PPGEDU da UFRGS.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes.** São Paulo: Ed. Hucitec, 1991

KOUDELA, Ingrid D. (org). **Heiner Müller:** o espanto no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PAVLOVSKY, Eduardo. Variações Meyerhold (primeira versão). In: CLEINMAN, Beth (Org.). **O teatro de Eduardo Pavlovsky.** Rio de Janeiro: O Solar das Metamorfoses, 2006, p. 105-113.

RAMONET, Ignacio. (1995). **La pensée unique**. Tradução de Jeerson Lucas Bezerra, maio/2011 Disponível em <http://astrolabio.blogs.sapo.pt/1443964.html>

RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do teatro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. In: **Anos 70:** trajetórias. São Paulo: Iluminuras, p. 111-118, 2006.

SILVA, Armando Sérgio da. **J. Guinsburg:** diálogos sobre teatro. São Paulo: Edusp, 2002.

TROTTA, Rosyane. O Coletivo para além do Living Theatre. **Cavalo Louco Revista de Teatro.** Porto Alegre, n. 4, p. 18-21, 2008.

Medeia Vozes

ArtAUd-ruBeNS A Corporificação de/por homem(ns)-teatro

A complexidade que permeia a vida-obra do poeta marselhense já ganhou muitos corpos pelo mundo, principalmente, no universo das artes cênicas. No Brasil, uma montagem em especial marcou a memória de muitos espectadores, de modo a compor o repertório das pérolas deixadas por um dos maiores nomes do teatro brasileiro: Rubens Corrêa. O espetáculo *Artaud!*, de 1986, feito pelo Teatro Ipanema, com direção de Ivan de Albuquerque e atuação solo de Rubens, apresentado no porão desse teatro, teve repercussão a nível nacional. Este fato se dá justamente tendo em vista a genialidade do trabalho artístico do ator advindo de terras pantaneiras que conseguiu mais que compreender, ele foi capaz, principalmente, [illegible].

O corpo Rubens-Artaud se funde(m) na obra do Ipanema, cujo título leva o nome do teatrólogo francês, acrescentado por um ponto de exclamação no final, a sugerir – dentre outras tantas leituras possíveis – um grito que clama e/ou chama pelo teórico: *Artaud!* Através deste grito abafado, Rubens Corrêa preenche(-se) com o corpo-voz-espírito do arquétipo artaudiano, a fim de delirarem juntos, convidando-nos a embarcar em seus devaneios na experiência de (re)viver este mito (re)conhecido por Antonin Artaud.

Portanto Rubens, que está completamente influenciado pelos pensamentos atorais-vitais artaudianos, (re)vivista em seu processo criativo o estado mais profundo e íntimo de si, quebrantadores da vida – conforme relatos verificados em seu diário de criação – e, acima de tudo, em cena. Desdobra-se em múltiplos "eu's", rasga-se, despedaça-se à la Van Gogh, inteiramente diante de si mesmo e do outro, e, assim, (re)conhece-se, conjuntamente ao público, como seres pertencentes à mesma espécie, espelhos abdicação (ou mesmo exposição) de órgãos, vísceras e nervos. Revertendo a lógica do homem em sociedade, Rubens busca refúgio na própria loucura (do mundo) e/ou dentro da lucidez (de si) – uma decisão cruel. É o estado de intensificação do ser/ator/loucura neste seu percurso para (se) encontrar (com) o arquétipo artaudiano. Nas palavras do mestre, "o estado do pestífero que morre sem destruição da matéria, tendo em si todos os estigmas de um mal absoluto e quase abstrato, é idêntico ao

estado do ator integralmente penetrado e transtornado por seus sentimentos, sem nenhum proveito para a realidade" (ARTAUD, 2006, p. 20).

> *O teatro é*
> *uma atividade*
> *através da*
> *qual só*
> *resta ao*
> *Ator*
> *mergulhar*
> *na*
> *morte e*
> *Vi ver*
>
> (CORRÊA DE ALBUQUERQUE, 1994, p. 9)

O que se testemunha: o (não só) registro da mesa cirúrgica

De início, no vídeo-ensaio de Ipanema, dirigido pelo cineasta Gilberto Gouma, ouve-se uma narração em *off* no idioma oficial do autor do *Teatro da Crueldade* que nos contextualiza acerca das origens do pensador, localizando-nos na relação com o espaço geográfico e apresentando-nos uma primeira ideia do [illegible] chiados, típicos de gravações mais antigas, remete-nos à transmissão radiofônica de *Pour Enfinir Avec le Jugement de Dieu* (*Para Acabar com o Julgamento de Deus*)[3], escrita e realizada pelo próprio Artaud, com vozes adicionais de Roger Blin, Maria Casarès e Paule Thévenin. Entretanto, não é somente para termos acesso a um inicial panorama dos pensamentos artísticos-vitais artaudianos

Em uma coletânea sobre quatro olhares que se direcionam para a vídeo-obra de Artaud, organizado por Marco Lucchesi (1999), encontra-se o caderno de anotações de Rubens.

[3] A obra trata, em suma, de um acerto de contas entre o poeta e Deus.

que a voz se faz presente. Mais que isso, ela é um ritual que nos desperta a lembrança de que o autor está vivo, uma vez que ele é parte intrínseca da história do teatro mundial e, consequentemente, as teorias por ele postuladas mantêm-se vivas. Trata-se do rito de (re)apresentação do mito, tal qual nos convida à reflexão Beatriz de Araújo Britto (2001), atriz do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz.

Uma câmera em primeira pessoa irá abrir a porta que, por sua vez, nos levará ao contato direto com o cartaz que traz a expressão artaudiana a respeito d'os inumeráveis estados do ser. Nise da Silveira, importante médica que modificou os caminhos da psiquiatria no mundo, supõe que o ensaísta a partir dela

> Se referia a certos acontecimentos terríveis que podem ocorrer na profundeza da psique, avassalando o ser por inteiro. Descaminhamentos da direção lógica do pensar, desmembramentos e metamorfoses do corpo, perda dos limites da própria personalidade, estreitamentos angustiantes ou ampliações espantosas do espaço, caos, vazio, e muitas mais condições subjetivamente vividas [no campo do inconsciente] (SILVEIRA, in LUCCHESI, 1989, p.9).

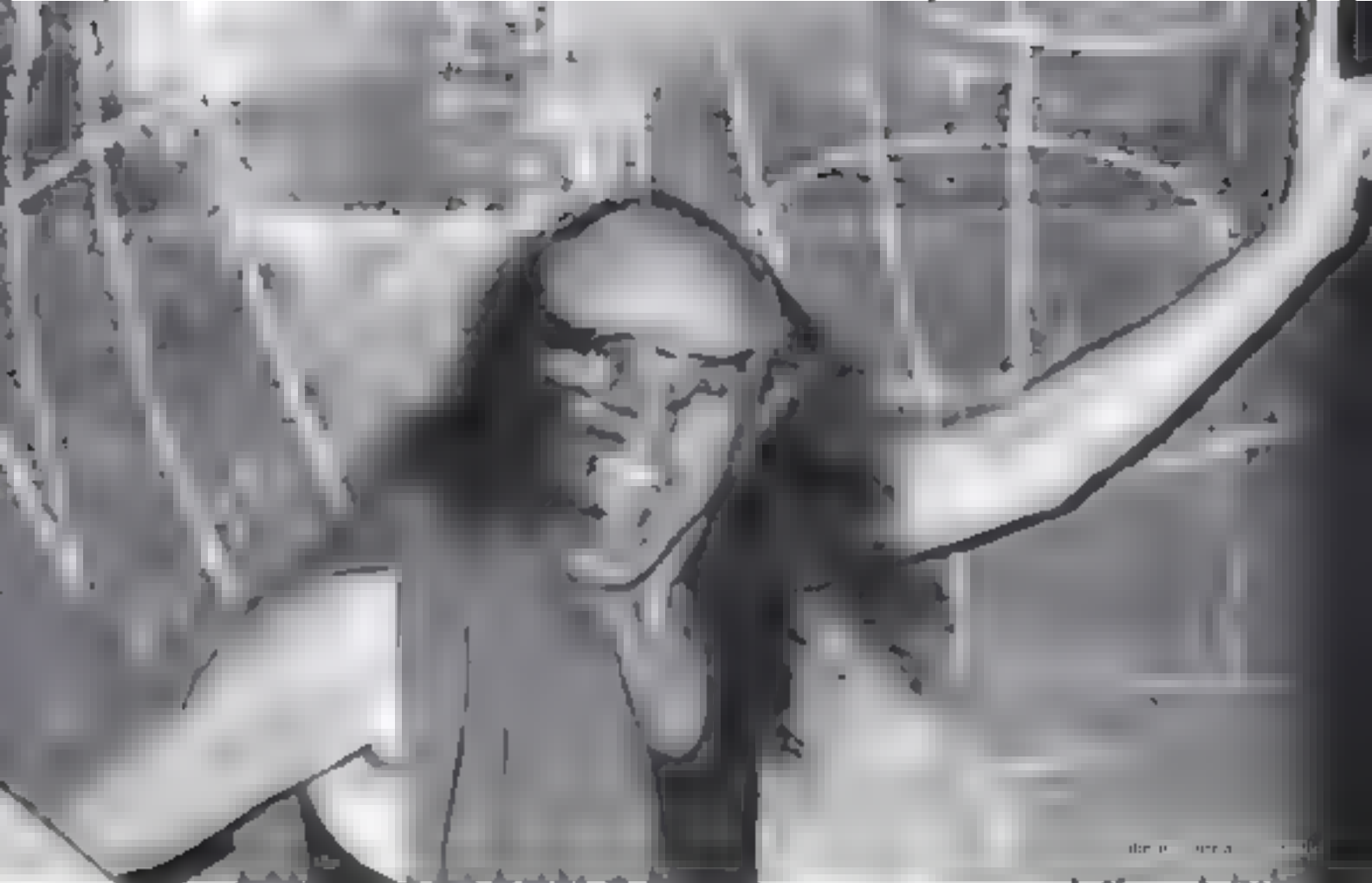
Ela ainda nos conta que não existem palavras nítidas que permitam a clareza desta expressão, portanto utiliza-se de tais metáforas, no sentido de compreender estes variados estados (cada vez mais perigosos) próprios da natureza humana pregados por Artaud como "estados múltiplos de desmembramento do ser" (ibidem, p. 10). À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador. Desse corpo-a-corpo causado pelo processo esquizofrênico, que se testemunhará, o intérprete se encontra em um violento processo de dissecação Rubens-Artaud.

A mesma câmera irá continuar sua peregrinação até o porão do Ipanema, a fim de (re)vivermos (com) Artaud. Momentos depois, sentado na arquibancada está o ator Rubens Corrêa. Como se ocupasse o lugar do público, ele anuncia de maneira brechtiana: "Eu assisto Antonin Artaud". A partir de então, Rubens é Artaud.

Uma atmosfera ritualística artaudiana se instaura a partir da união entre a música balinesa, a movimentação um pouco mais lenta do ator ao descer as escadas, e ainda pela [illegible]. Assim, a figura, em forma de [illegible], adentra o espaço da cena coberta por um pedaço de tecido [illegible], onde, gradualmente, revela partes do corpo (perna, braço, quadril), como pedaços desconjuntados que se juntam aos poucos. Olhos fixos e bem abertos. Antes mesmo de retirar completamente o tecido, percebemos o olhar ao longo do ator, a [illegible] das questões [illegible] que o envolve, toda a linguagem louca [illegible] que carrega do arquétipo Artaud. Como se nascesse naquele momento, é possível sentir o ator já em estado de transe. Segundo Giuliano Campo (2018), este é um fenômeno comum da experiência humana e deve ser entendido enquanto uma forma particular de consciência alterada. Para além disso, é possível identificá-lo no trabalho do ator em diversos níveis, como no caso de Rubens neste espetáculo. Ele é o próprio transe.

Quando, finalmente, [illegible] o resto, [illegible], assim como nas [illegible] os cabelos compridos [illegible], Rubens se organiza na relação espaço-temporal corpo-mente-espírito. É o ritual de aquecimento do ator que se dá conjuntamente com o público, pois é necessário a este último processo semelhante de preparação/organização. Trabalho de abertura dos poros para a experiência do transe – fenômeno cênico. Afinal, Rubens busca inquietar a quem assiste, de forma a levar os espectadores ao encontro de seus próprios inconscientes, como um meio de rever o mundo, o social e a vida – um diálogo com a interpretação [illegible] proposta por Salles (2004).

Aqui, o fenômeno teatral permanece porque o corpo do intérprete – [illegible] em sua plenitude – está em absoluto [illegible] com o texto, especificamente [illegible], a expor todo o estado de espírito do [illegible] artaudiano, desde as primeiras palavras do ator.

"À luz dessa epifania, o espectador tem dimensão do que está por vir, uma vez que Rubens é esse ator que se desmembra/enlouquece diante/junto do/com o espectador."

proferidas como uma oração so/pela imagem do santo Artaud, que vem a se humanizar aos poucos. É neste percurso em que se torna (e se apresenta) demasiadamente humano, através de uma desmedida, Artaud-Rubens se encontra, igualmente, com a potência do seu(s) próprio(s) inconsciente(s). À medida que assistimos o vídeo-ensaio e compartilhamos com o ator deste momento de intenso processo dessecativo – de Rubens, de Artaud, da humanidade –, acompanhamos, consequentemente, aquela figura se deparar cruelmente com as guerras internas dos dias. Ela/e as enfrenta, envolve-se nelas/com elas, de modo a trazer à luz, cenicamente, a todo instante, os *inumeráveis estados do ser (cada vez mais perigosos)* artaudiano.

Nota-se transições recorrentes por parte do intérprete entre os estados aparentemente alucinatórios para os supostos momentos de extrema lucidez. O espectador se confunde diante dos espaços de tempo em que se pode perceber claramente um e outro lado. É Rubens mostrar-nos em ações únicas a desrazão – loucura e razão – de modo a lembrar à loucura que ela é parte intrínseca do seu oposto, a razão. É a crise da razão que conversa consigo mesma, como bem explica Foucault (2017). Assim, já que somos sujeitos pertencentes/frutos à/de uma sociedade louca e doente, onde nos viciamos com a lógica cotidiana que está posta e, ainda, a priori, somos ironicamente considerados indivíduos sadios – ou seja, que não apresentam sintomas psicopatológicos, mas que são convidados a adentrar no delírio do artista – é possível testemunhar situações que seriam consideradas lúcidas em meio àquelas que são julgadas pela sociedade como loucas e vice-versa. Ou seja, Rubens dá corpo ao pensamento artaudiano, de forma a confirmar a existência desta fábrica de produção da loucura, intitulada de sociedade.

O mundo maquinoso do Grupo De Pernas Pro Ar

A última invenção

"As máquinas apresentam um material riquíssimo sobre as memórias dos objetos e as memórias que guardamos."

O processo de criação está gerando máquinas de cena livremente criadas pela curiosidade, com novas funções absurdas, explorando a mecânica do movimento, o resultado sonoro e a mistura com as novas tecnologias transformando algo tão bruto em pura poesia, fantasia e ilusão. Máquina de voar, Mão Mecânica, Vestido Dançante, Dedalejo (inspirado nos Realejos), Máquina de Sapateado, Máquina de Lembranças, Máquina de Recordar, Semeador de Sonhos, Cadeira de Carinhos e Cabeça Falante com Coração e Cérebro são alguns exemplos do que vem compondo a dramaturgia do espetáculo.

Automákina – universo deslizante

O exemplo da maquinaria de cena com mais de uma tonelada vem do espetáculo "Automakina" que fala sobre uma questão pertinente a todos os tempos "a arte da sobrevivência". Um universo sobre rodas para um só homem, uma máquina gigante com 5 metros de altura e 7 de comprimento. O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo. Por esses caminhos se apresenta o mundo do Duque Hosaing, portátil, pessoal e impenetrável. É como se ele tivesse optado por levar o universo junto a si, construído a partir de seus múltiplos aspectos, os quais concretamente ganham vida. Seus pensamentos, as músicas que executa e seu DNA se confundem com a nave. O tempo é deslizante e incerto. Rasgando o espaço urbano, sua procura é surpreendente. O estranho o acompanha e transforma tudo que está à sua volta. Pronta a máquina, criada a vida, inicia-se a viagem.

Miró – Extraordinárias diferenças, sutis igualdades

O grupo se aventurou a propor ao público um "olhar" aumentado/agigantado sobre nossas mais puras relações, através de uma dramaturgia para bonecos gigantes, livremente inspirados nas obras do artista plástico espanhol Joan Miró. É por meio das brincadeiras infantis que esse estranho mundo se revela: os bonecos representam formas de vida esquecidas com capacidade de mostrar a realidade de maneira simples e simbólica. Com as sutilezas e contrastes de cada personagem, construídos com mecanismos e traquitanas que surpreendem quando o boneco chora, cai ou pelda, sugerem as diferenças com leveza, cor, luz e poesia em situações tão puras e cotidianas, embaladas por uma trilha sensível que nos aproxima, nos faz voltar a ser criança ou simplesmente traz um colorido à vida.

O Lançador de Foguetes

Espetáculo cheio de traquitanas improváveis que mistura a experiência científica com arte. Personagem excêntrico e virtuoso procura o lugar ideal, onde converge o espaço físico e a energia do público, elementos essenciais para a excelência da sua experiência. Deslocando-se com destreza pela rua usando seu triciclo recheado de elementos cênicos, utiliza os malabares circenses e as engenhocas traquitanas astrológicas para medir as distâncias, calcular o vento e sentir as energias. Busca parceiros para esta jornada, computa todas as informações e lança seus foguetes... deles ao ar. Atenção: nem sempre as medições, coordenadas insufladas em função das correntes marítimas ventais hexagonais, somadas à ação gravitacional do planeta em mudança e à energia materializada do pensamento proporcionam um lançamento com excelência.

Sobre o grupo:

O Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar possui trabalho continuado em artes cênicas desde 1988. Cria seus espetáculos no seu ateliê batizado de Inventário na cidade [illegible]

Seus espetáculos propõem uma forma peculiar de se comunicar com o espaço urbano e com o público. Vem construindo uma linguagem própria, que borra as fronteiras da arte, fazendo uma compilação entre o trabalho do Ator, o teatro de animação, o circo, a música e as artes visuais, num processo que se caracterizou pela forma simples, simbólica e poética de se comunicar. Conquistou vários prêmios e tem circulado pelos principais festivais de teatro e circo, em 2016 circulou em 24 estados do Brasil com o Palco giratório Sesc.

As marcas fundamentais do grupo vêm pela opção ao espaço da rua, com grandes cenografias e maquinarias de cena, engenhocas engenharias de engenhocas, figurinos excêntricos, instrumentos musicais e bonecos com mecanismos de manipulação inusitados, associados ao trabalho multifacetado do ator, provocando uma dramaturgia curiosa, na maioria das vezes os espetáculos sem fala, propondo experimentos instigantes.

Luciano Wieser é diretor e cofundador junto com Raquel Durigon, bonequeira, diretora e criadora do espetáculo Miró e responsável pela produção do grupo, figurinos e maquiagem. Companheiros de vida e de trabalho, trouxeram para o grupo a estrutura familiar, muito comum nas famílias circenses e bonequeiras onde passam o amor às artes às novas gerações, e aprendem juntos a amar este ofício e fazer dele o nosso objetivo de vida.

"O aparato cênico invade ruas e praças, move engenhocas, bonecos autômatos, música e um corpo."

Os filhos: Tzai Wieser, fez parte intensamente do grupo atuando, e agora está fora do país e dedica-se ao grupo auxiliando nos assuntos de informática, redes e eletrônica. Já Tayhu Wieser, atua como bonequeiro, é responsável pela criação e manipulação das tecnologias digitais, audiovisual, design e auxilia na construção.

Em busca sonhos em comum para realizar propostas de trabalho, o grupo conta com uma rede de artistas e colaboradores como Jackson Zambelli na direção e dramaturgia de Automakina.

Artistas Bonequeiros: Jonatan Borges, Denisson Garglione, Gabriel Gonçalves e Lauren Hartz.

A música tem um papel determinante nos espetáculos, tanto na construção de instrumentos como na parceria com Zambelli, Cláudio Veiga e Sérgio Olivé na construção da trilha.

O grupo também realiza a mais de 15 anos o espetáculo temático de Natal, com parceria de Cláudio Veiga e Philipe Philippsen.

Reconhecemos na bagagem do grupo as influências do teatro gaúcho, como os festivais de Bonecos de Canela, bem como as oficinas e espetáculos inspiradores do Grupo Ói Nóis Aqui Traveiz.

O De Pernas Pro Ar procura manter a maioria de seus espetáculos em repertório, possui um acervo de cenários móvel e mais de 50 bonecos, valorizando a sua produção artística, sendo referência e memória da cidade de Canoas.

Reafirmamos o nosso compromisso de pensar a rua como espaço fundamental para as artes, bem como a necessidade de estabelecer diálogos para a construção de políticas públicas para as artes públicas, po[illegible] rua é espaço rico, livre, urbano de vivências e carências a ser desbravadas, espaço de lutas para que sobreviva os sonhos, os encontros com a arte e os respiros da nossa jornada.

Histórias que nos marcam

Entre tantas histórias que vivemos, queremos compartilhar uma em especial: foi em Buique, no agreste de Pernambuco. Um solo semiárido com escassez de água e de tantas outras coisas, numa rua com calçamento de pedra, esgoto a céu aberto, onde crianças com as latas penduradas nos ombros se enfileiravam para pegar água na escola da vila, único lugar onde existe um reservatório. Ali, pela primeira vez chega um espetáculo de teatro, algo a se somar nesta paisagem forte, verdadeira e sofrida, mas extremamente receptiva e alegre. É neste cenário que chega o Lançador de Foguetes, irreverente e sem uma palavra, vem entre as casas. Mais de 300 crianças ao saírem da escola se deparam com algo inusitado, não sabem muito bem como reagir, mas vão se misturando, gritando e rindo, entre olhares curiosos e conversas todos vão querendo estar mais perto, dentro do espetáculo numa grande festa - o menino montado no burro assiste a tudo, bocas abertas e adultos ao longe espiando pelas portas entre abertas. No meio da apresentação algo inusitado acontece, e a chuva que vem abrandar um calor de quase 40 graus, as crianças começam a gritar ainda mais: o Lançador com um nó na garganta, resolve continuar até o fim, a chuva como chegou foi embora num piscar de olhos e o sol voltou a reinar. O Lançador com seu triciclo conduz todos a uma jornada para lançar foguetes/ideias ao ar. Dentre as muitas frases que sucederam no final do espetáculo, estas não saem da nossa cabeça, a de uma menina de 6 anos, que me abraçou no final e disse: "Obrigado por você ter chegado até aqui", e outra de um menino que gritando disse: "Você é o homem da chuva! Você é o homem da chuva!". São tantas rodas, milhares de olhares nas ruas e praças deste Brasil, diferentes e ricas culturas se misturaram com o nosso fazer num constante devir. Então, onde o teatro chega, sonhos e possibilidades acontecem, isto muda a vida das pessoas? O que sabemos ao certo é que ele muda a gente, o nosso olhar e nossa vida.

***Grupo de Teatro De Pernas Pro Ar / Canoas / RS**
www.depernasproar.com.br

Terreira da Tribo 35 anos

Compartilhando aprendizagem e imaginando mundos (Im)Possíveis

A Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz é um centro cultural criado em 1984 em Porto Alegre. Há dez anos localizada na rua Santos Dumont 1186, no bairro São Geraldo, a Terreira da Tribo abrigou desde a sua origem diversas manifestações culturais como espetáculos de teatro, shows musicais, ciclos de filmes e vídeos, seminários, debates, performances, celebrações, além de oportunizar às pessoas em geral o contato com o fazer teatral. Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constitui, como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro.

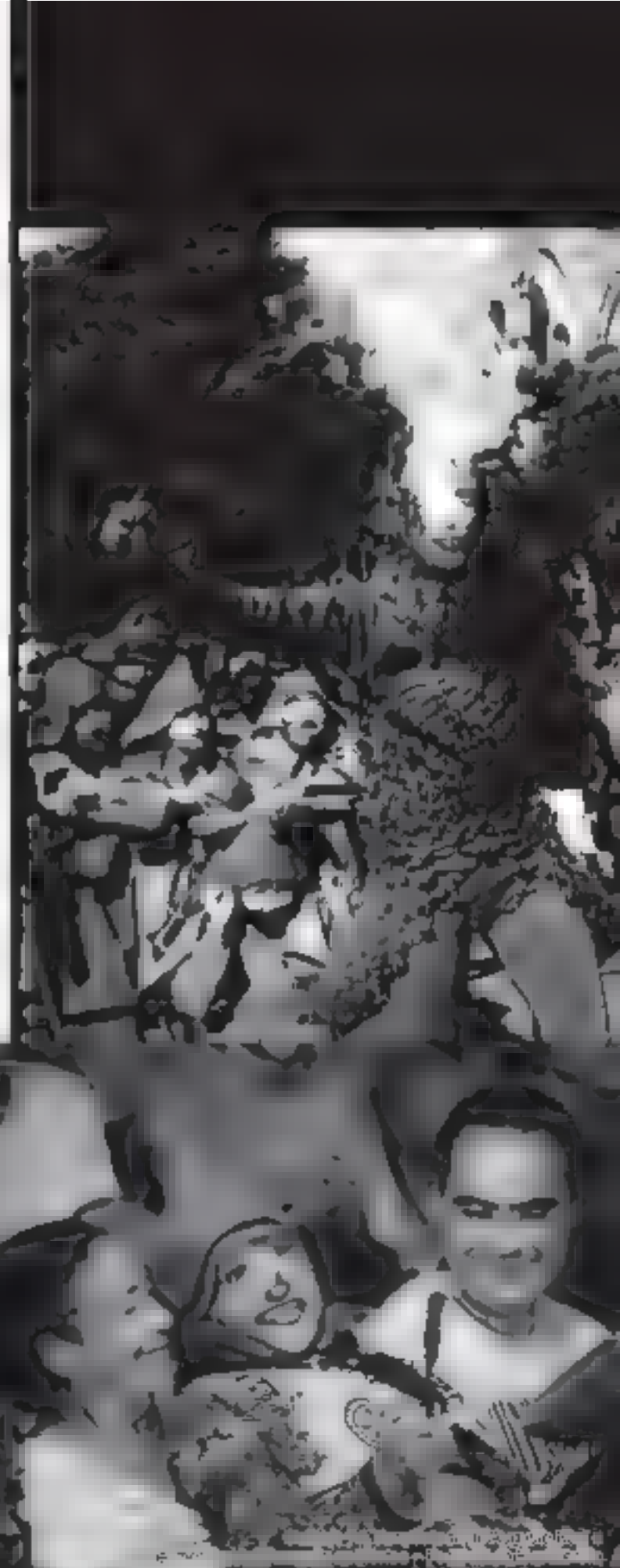
Depois de todos esses anos de uma trajetória marcada pela ousadia e ruptura em defesa da democracia, da liberdade e da justiça social, a Terreira da Tribo está ameaçada de fechar suas portas. Desde o golpe de 2016 vivemos um tempo de retrocessos sociais, no qual o ódio e a violência se propagam. Como não poderia ser diferente, o Ministério da Cultura foi extinto e outras instituições que ainda fomentavam a cultura sofreram drásticos cortes de verbas. Arte, cultura e educação nesse governo serão terra arrasada. Vivemos um país doente que de uma forma insensata elegeu para presidente um homem que faz apologia à tortura.

A Terreira da Tribo, que sempre ocupou prédios privados pagando onerosos aluguéis, se encontra num momento dramático para conseguir viabilizar a sua existência. Para resistir ao estrangulamento econômico que

os artistas e grupos de teatro estão vivendo, o Ói Nóis Aqui Traveiz está conclamando a todos – amigos, espectadores de teatro e interessados em cultura – que apoie a Terreira da Tribo. Para isso lançou uma campanha de financiamento coletivo e permanente para a manutenção da Terreira da Tribo, por meio de uma plataforma online que se chama Benfeitoria. As pessoas interessadas em colaborar na campanha *Terreira da Tribo Eu Apoio!* podem fazer uma assinatura mensal no link <www.benfeitoria.com/terreiradatribo>. Todas as segundas e terças-feiras a Terreira recebe o público com uma programação com filmes, teatro, dança e shows musicais.

Quem viveu arte e cultura nos anos 80 e 90 lembra da Terreira na Cidade Baixa. Lá a Tribo realizou encenações que marcaram o teatro brasileiro, como "Ostal" (1987), "Antígona Ritos de Paixão e Morte" (1990) e "Missa para Atores e Público sobre a Paixão e o Nascimento do Doutor Fausto de Acordo com o Espírito de Nosso Tempo" (1994). Apresentou também espetáculos que tomaram as ruas, trazendo o lúdico e a reflexão crítica para os transeuntes, com "Teon – Morte em Tupi-Guarani" (1986) até "A Exceção e a Regra" (1988). Lá ainda aconteceram noites musicais – com as bandas Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes, Patife Band de São Paulo, entre tantas outras – e a exibição de filmes cult como "A Idade da Terra" de Glauber Rocha e "O Bandido da Luz Vermelha" de Rogério Sganzerla.

"Reconhecida hoje como Ponto de Cultura, a Terreira é um dos principais centros de investigação cênica do país e se constituiu como Escola de Teatro Popular, referência nacional na aprendizagem do teatro."

Quando em 1999 a Terreira teve de mudar de endereço e foi para o bairro Navegantes, o seu projeto artístico-pedagógico ganhou uma nova dimensão. Foi criada a Escola de Teatro Popular (2000), com oficinas de iniciação, formação, treinamento e pesquisa de linguagem, abertas e gratuitas. Com o objetivo de preservar,

difundir e socializar a proposta estética e política do Ói Nóis Aqui Traveiz, a Terreira da Tribo promove uma série de Seminários e Ciclos de Debates sobre o Teatro, trazendo a Porto Alegre José Celso Martinez Corrêa (fundador do Teatro Oficina), Amir Haddad (fundador do Tá na Rua), João das Neves (memorável diretor do Teatro Opinião), o ensaísta francês Camille Dumoulié e o crítico uruguaio Jorge Arias, entre tantos artistas, professores e pesquisadores. É na primeira década desse século que a ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social, com oficinas teatrais em bairros populares, se amplia, abrindo espaço para sensibilização e experiência do fazer teatro, fomentando a organização de grupos culturais na periferia. É o tempo de o país conhecer as encenações de "Kassandra In Process – Aos Que Virão Depois de Nós" (2002), "A Saga de Canudos" (2000) e "O Amargo Santo da Purificação" (2008). Nasce o selo Ói Nóis Na Memória, com a edição de livros e dvds, e a

Em 2009, nova mudança de endereço, agora para o bairro São Geraldo. O trabalho da Terreira da Tribo se expande em todos os sentidos. Em 2010 lança o Festival de Teatro Popular: Jogos de Aprendizagem, criando uma rede de intercâmbio com o teatro independente latino-americano, trazendo a Porto Alegre em sucessivas edições grupos como Yuyachkani do Peru, Periplo e El Rayo Misterioso da Argentina, Teatro Taller de Colombia e Malayerba do Equador. Cria as encenações de "Viúvas – Performance Sobre a Ausência" (2011), "Onde? Ação nº 2" (performance que já se apresentou em várias cidades da Argentina e em Cuba), A Desmontagem "Evocando os Mortos: Poéticas da Experiência" (conceito novo no cenário cultural que se constitui como uma linguagem híbrida, entre o espetáculo teatral e a reflexão teórica sobre a obra, que o Ói Nóis Aqui Traveiz vem difundindo pelo país e exterior), "Medeia Vozes" (2013), espetáculo mais premiado do teatro gaúcho, "Caliban – A Tempestade de Augusto Boal" (2017) e "Meierhold" (2018).

Sob o signo do teatro revolucionário de Antonin Artaud, a Terreira é um ateliê artístico onde se desenvolvem múltiplas atividades. O nome desse espaço feminino, telúrico e anarquista vem de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado. É um espaço que possibilita a sua utilização de muitas formas. É na Terreira que a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz cria o seu Teatro de Vivência, com seus ambientes cênicos onde o espectador integrado ao espaço torna-se participante do ato teatral. Gerida de forma libertária pelo Ói Nóis Aqui Traveiz, a Terreira é uma peça fundamental para o desenvolvimento das artes cênicas porto-alegrense. A Terreira desenvolve sistematicamente projetos nas áreas de Criação, Compartilhamento, Formação e Memória. Somente com o apoio solidário dos cidadãos de Porto Alegre que a Terreira da Tribo continuará nos próximos anos compartilhando a sua experiência com o maior número de pessoas possível, por meio das suas encenações e de sua prática artístico-pedagógica.

atuador do Ói Nóis Aqui Traveiz

Entre as últimas montagens de Antunes Filho, *Nossa cidade* (2013), a partir da peça de Thornton Wilder, e *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* (2018), de Jean-Luc Lagarce, podem ser lidas como cerimônias de adeus do artista que jogou até o fim em sete décadas de dedicação contínua à arte do teatro, incluída a fase amadora.

[illegible] sexta-feira, 2 de maio, passaram-se cinco anos e sete meses. Período contado quatro meses depois das jornadas de protestos de junho de 2013, que trazem em [illegible] setores essenciais. Havia um pendor pela cidadania, muito distinto da mutação da realidade institucional brasileira paulatinamente mergulhada na fase mais sombria [illegible]

O Antunes que sintetizou a decrepitude da era Collor na cena final de *Vereda da salvação* (1993), de Jorge de Andrade, testemunhou no final da vida o desprezo pelo ambiente sob as égides do setor do agronegócio. Atores rodopiavam e saltavam alucinadamente com as mãos estendidas para o alto. Personagens homens, mulheres e crianças fuzilados pelas forças policiais enquanto suplicavam sob a liderança de um religioso carismático interpretado por Luís Melo ao som do *hit* sertanejo *Pense em mim*, na voz de Leandro e Leonardo.

Antunes jamais concebeu as dramaturgias de *Drácula e outros vampiros* (1996) e de *Fragmentos troianos* (1999, adaptação da tragédia *As troianas*, de Eurípides) cogitando que um dia as alusões ao nazifascismo europeu nos dois espetáculos, referindo-se à violência de estado, serviriam para interpretar ações regressivas do governo que comanda o país em 2019.

A pouco comentada encenação de *Esperando Godot* (1977), atuada exclusivamente por mulheres, contrariando orientação de Samuel Beckett, já se opunha aos regimes autocráticos e aos conceitos de nação e raça em detrimento dos valores individuais. O elenco formado por Lilian Lemmertz, Lélia Abramo, Eva Wilma e Maria Yuma espelhava o momento sociopolítico brasileiro, como descreveu o pesquisador Sebastião Milaré (1945-2014).

"Referia-se aos discursos oficiais através de uma sonoplastia composta por trechos de comícios dos nazistas alemães; a lábia corrente da repressão policialesca estava representada por sirenes. Pesava sobre as criadoras beckettianas uma atmosfera hostil a lembrar à plateia", anotou o biógrafo e interlocutor contumaz em *Antunes Filho e a dimensão utópica* (Editora Perspectiva, 1994), primeiro volume complementado depois por *Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho* (Edições Sesc, 2010).

A solidão povoada de Antunes Filho

Valmir Santos*

As correlações geopolíticas mundiais eram costumeiras na antena parabólica de assuntos eleitos por Antunes. Sabe-se de anos de empenho em pesquisas e ensaios que, ao cabo, não vingaram em produções, mas representaram imersões memoráveis para as equipes de criação. Foi o exemplo do projeto guiado por conflitos no Oriente Médio, especificamente em torno de Irã e Iraque. Ele disse ter desistido da empreitada por não contar, no início desta década, com atores na casa dos 40 anos. Em entrevista a este repórter, declarou:

"O projeto não grudava. Era um espetáculo feito de quietudes, usava a língua russa. O ator tinha que ficar parado e convencer como num depoimento. O personagem está perto de uma estação ferroviária, esperando o trem, a mala do lado. O ator tem que levitar mudo. Um moleque não consegue fazer isso. Faltou esse húmus, o princípio do yin corrosivo. Enfim, para fazer esse tipo de espetáculo é preciso muito silêncio. Jovens geralmente não têm isso, a densidade do silêncio. Os mais velhos são mais pacientes para sentar num parque e olhar para o nada, observar uma minhoca durante horas. As cenas se passavam em praças, becos, aeroportos do Iraque, em meio a bombas. Um tema forte e bonito, mas não havia densidade. Fiquei triste e precisei abandonar", registramos em "Antunes vai encenar 'Nossa cidade'" (Teatrojornal, 17/3/2012).

"As correlações geopolíticas mundiais eram costumeiras na antena parabólica de assuntos eleitos por Antunes."

Mesmo que o pretexto em *Nossa cidade* fosse o de refletir a propósito da influência da cultura estadunidense no mundo, [illegible] mais [illegible] a presença do [illegible] que fazia as vezes de Diretor de Cena, por Leonardo Ventura, como uma hagiografia do ofício do qual Antunes se ocupava [illegible].

Onisciente nas cenas seguintes, o ex-combatente virou cadeirante em consequência de uma guerra. Sempre de boina, em sua primeira aparição ele vem da plateia do Teatro Anchieta sentado na cadeira de rodas, carregado no alto pelas mãos do coro masculino, sob clima de silêncio e dor como nas procissões de fé.

Argumentamos que ao adotar o substantivo "reconstrução" para se apropriar da dramaturgia de Thornton Wilder (1897-1975), Antunes assume o mesmo desvio da "coordenação" que bancou para os experimentos naturalistas da série de peças curtas *Prêt-à-porter* (1998-2011), alegando mais autonomia aos atores, em vez da trivial "direção". "Recusar [illegible] de processamento e síntese da biografia que o traz até aqui. Como se pudesse reter do passado aquilo que precisa ser lembrado ao futuro", anotamos em "Antunes abre códigos-fonte com Thornton Wilder" (Teatrojornal, 30/3/2014).

Na montagem seguinte do CPT/Grupo de Teatro Macunaíma, *Blanche* (2016), ele retornou ao espaço do sétimo andar inspirado por *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams, e resgatou o "fonemol" em cena, língua imaginária usada pelos atores simbolizando o inconsciente em oposição ao raciocínio lógico. Com "sotaque" rente ao russo, a estratégia foi aplicada com mais tino em *Nova velha estória* (1991), recriação do conto infantil *Chapeuzinho* [illegible].

Como raramente expressou suas palavras nos sempre bem-urdidos programas de mediação com o público, chamam atenção as duas páginas de citações da lavra de Antunes na temporada de 1995 de *Nova velha estória*. Na ocasião, flertava com a complementariedade de Shiva e Shakti, o deus hindu e sua consorte segundo a cosmogonia de Vishnu, outro dos deuses do hinduísmo, responsável pela sustentação do universo, e rejeitava o antagonismo Dioniso-Apolo da mitologia grega.

"No momento de grandes crises, o mundo procura os gênios, volta aos clássicos, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos. Mesmo porque o universo é relativo, como disse Einstein, e o tempo é cíclico, é uma espiral inventada, está tudo estático no movimento. É sempre a mesma primavera, só que com uma disposição diferente das [illegible]".

De fato, as últimas seis primaveras antunianas foram povoadas de retornos estéticos, insights como que redivivos pelo velho quase nonagenário que afortunadamente não desenvolveu doenças neurodegenerativas e segue realimentando-se avidamente da sala de ensaio.

Ingressado no CPT em 2006, tendo se afastado para projetos paralelos em diferentes períodos, Marcos de Andrade atuou como Blanche DuBois, a personagem mais conhecida de Williams, nos palcos e no cinema. Assim como o ator, seus colegas Lee Taylor, Juliana Galdino, Hélio Cícero, Ondina Castilho, Sabrina Greve, Gabriela Flores, Luiz Päetow, Arieta Corrêa, Suzan Damasceno, Donizeti Mazonas, Gilda Nomacce, Eric Lenate, Raquel Anastásia e Emerson Danesi são alguns dos artistas com os quais lidamos na reportagem de teatro desde 1992, ano de estreia de *Trono de sangue*.

Certos representantes dessa geração incidiram com arrojo na produção cênica paulista. Imprimiram relação menos laudatória e mistificadora com Antunes Filho, travaram diálogos com relativa margem para o contraditório, chegando a desgarrar-se para trilhar caminhos emancipatórios.

O diretor que propugnava um comediante (ele tinha dileção pela assertividade do vocábulo para ator ou atriz de qualquer gênero) capaz de urdir os estudos técnicos e teóricos, o apreço pelo fundamento humanista e pelo autoconhecimento, aos poucos viu discípulas e discípulos alçarem voos ainda

mais radicais na pesquisa cênica.

Rememoramos três criadores paradigmáticos desse período: o paranaense Luis Melo, a paulista Juliana Galdino e o goiano Lee Taylor.

Luis Melo atuou no CPT/Macunaíma de 1985 a 1996 desempenhando papéis como o de Lobo Mau (*Nova velha estória*), Macbeth (*Trono de sangue*), Joaquim, um exaltado místico líder de colonos (*Vereda da salvação*) e Gilgamesh, produção de 1995, acerca do herói-título do poema épico sumério, de pouco mais de 4 mil anos atrás, em que ambiciona a imortalidade, o conhecimento de si mesmo e a amizade.

O grau de quanto Melo foi afetado pela trajetória com Antunes pode ser medido pela disposição posterior de investir energias e recursos próprios em projetos como o Ateliê de Criação Teatral, o ACT (200[illegible]-2006), em Curitiba, colaboração com a atriz Nena Inoue e o cenógrafo Fernando Marés, e de construir um espaço para residências artísticas, o Campo das Artes, na aprazível São Luiz do Purunã, a 44 quilômetros da capital paranaense.

A atriz, diretora e professora de teatro Juliana Galdino foi vinculada ao diretor de 1999 a 2006, protagonista das duas versões de *Medeia* (2001 e 2002) e de *Antígona* (2005). Reconhecida pela modulação técnica (e poética) de voz, bastião de Antunes, ela foi cofundadora da companhia Club Noir (2005), em parceria com o diretor Roberto Alvim, cuja sede de ensaios e apresentações na rua Augusta também acabou convertida em espaço formativo.

De 2004 a 2013, Lee Taylor frequentou a rua Doutor Vila Nova, número 245, interpretando papéis centrais em *A pedra do reino* (2006), *Senhora dos afogados* (2008) e *Policarpo Quaresma* (2010). Uma vez desligado, fez mestrado em artes cênicas na Escola de Comunicações e Artes da USP – dissertou sobre *Manifestação do ator*

fundação do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em 2014 [illegible] a prática pedagógica para [illegible] e a [illegible] e cursos de atuação.

[illegible] por ter sido dos mais longevos, ingressado no CPT em 1995, portanto há 23 anos, Emerson Danesi era satélite de Antunes como Marcelo Drummond o é para José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, do Oficina Uzyna Uzona, uma [illegible] desde 1958. Guardadas as proporções, [illegible], Danesi [illegible], fazendo [illegible], produção executiva e dirigindo *Lamartine Babo* ([illegible]), este com roteiro de Antunes. E ainda encenou o musical *Marguerite, mon amour – [illegible] Duras* (2016), fruto de criação coletiva e possivelmente o primeiro trabalho em que Antunes não constava da ficha técnica na sua função-mor, a não ser na protocolar coordenação do centro de pesquisa. Ainda que, por pertinência, pudesse dar algum pitaco durante o processo em torno da vida e da obra da francesa Marguerite Duras (1914-1996), o amor dela em escrever e de respectivos personagens dos romances [illegible] em pessoas reais.

Inúmeros artistas aprendizes ou já dignos de [illegible] convergiram na primeira década da [illegible] da ação cultural e do grupo, tais como CPT-Macunaíma: [illegible] da Costa Carvalho, Salma [illegible], [illegible] Fortuna, Walter Portella, Flavio [illegible], Luiz [illegible], Giulia Gam, Marco Antônio Pâmio, Samantha Monteiro, Geraldo Mario, entre outros. Isso compreende do [illegible] por *Macunaíma* (1978) até as [illegible] na dramaturgia de Nelson Rodrigues (1912-1980) por meio dos projetos *Nelson Rodrigues – O eterno retorno* (1981), *Nelson 2 Rodrigues* (1984) e *Paraíso zona norte* (1989).

Geraldo Mario disse à reportagem que ingressou em [illegible] e até hoje tem sua casa, na zona sul de São Paulo, como endereço jurídico do Grupo de Teatro Macunaíma. Ele é o

"No momento de grandes crises, o mundo procura os gênios, volta aos clássicos, volta aos padrões arquetípicos, aos fundamentos."

tradição do país nesta seara – pasta ora extinta. A manutenção de Antunes e de uma equipe reduzida não era estendida à remuneração ideal do corpo de atores, por isso muitos não tinham condições de seguir no CPT, onde [illegible] de bilheteria ou da circulação dos espetáculos do Grupo de Teatro Macunaíma.

Nunca é demais recordar que o CPT surgiu como uma extensão do Grupo de Teatro Macunaíma, nascido Grupo Pau Brasil, desdobramento de um curso de interpretação que Antunes Filho ministrou em 1977. Sob [illegible] Estado de São Paulo, serviu de pretexto para reunir cerca de 30 pessoas propensas e afuniladas depois na antológica montagem do ano seguinte, *Macunaíma*, inspirada na rapsódia de Mário de Andrade acerca das lendas e mitos indígenas e folclóricos.

O espetáculo que revelou o ator paraense Cacá Carvalho no papel-título representou a inflexão na carreira do encenador dedicado à carreira desde o final da década de 1940. Foi assistente de diretores estrangeiros contratados pelo Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, casa que definiu como "um castelo encantado, o Parnaso" em entrevista à jornalista e crítica Maria Lúcia Pereira (Revista Dionysos, número 25, setembro de 1980). Entre os encenadores estavam Flamínio Bollini, Adolf Celi, Luciano Salce, Zbigniew Ziembinski e Ruggero Jacobbi. Até décadas adiante, ele finalmente romper com projetos limitados a entreter e sem o mínimo esforço de alçar outros patamares de invenção, inclusive depois de prestar serviço para emissoras de televisão, vide os teleteatros da TV [illegible].

Dos três grupos que compartilharam a base do CPT nos anos 80, apenas o Macunaíma seguiu adiante. Os outros dois foram o Novo Horizonte (dirigido por Luiz Henrique) e o Boi Voador (por Ulysses Cruz).

Em suma, Antunes circunscreveu o paradigma contemporâneo do teatro de pesquisa que hoje vige com relativa vitalidade nas artes cênicas praticadas, pensadas e fruídas em boa parte das capitais e interiores, ressalvados os [illegible].

Sem propriamente constituir um grupo como os muitos que derivaram de sua experiência – e apesar de assim nomeado, pois a rotatividade dos iniciantes e veteranos tornou-se uma constante no CPT-Grupo Macunaíma, com raras exceções – Antunes Filho parece ter feito de sua solidão povoada o sustentáculo do trabalho vertical. Essa atitude repercute nos coletivos artísticos que irromperam em São Paulo, nosso território de recepção, de maneira mais evidente e organizada a partir da década de 1990. Solidão povoada é uma ponte com o processo de individuação do fundador da psicologia analítica, o suíço Carl Gustav Jung (1875-1961), pensador que o diretor tanto admirava e incorporou excertos de sua obra no treinamento/autoconhecimento de quem pisava o seu linóleo.

Ao longo do tempo, o público brasileiro acostumou-se a ir ao teatro e a permitir-se o trabalho intelectual e participativo, independentemente de seu repertório de vida e de espectador. Digno de inquietar-se com as proposições poéticas dos criadores. Antunes Filho é um dos responsáveis por essa noção cidadã da arte que o Brasil mal principiou em seus cinco séculos e pouco e já se vê ameaçado de perdê-la.

No prefácio a *Grupo Macunaíma: carnavalização e mito* (Editora Perspectiva, 1990), do ensaísta estadunidense David George, o crítico Sábato Magaldi (1927-2016) pondera: "Quando a maioria das pessoas passa da audácia da juventude para a acomodação da velhice, Antunes decidiu cumprir trajetória inversa: consagrado na mocidade, abandonou a segurança e deu o grande salto, homem maduro. Quem tem essa coragem, que sustentou até o desprendimento material, justifica o mergulho em sua obra."

O paulistano José Alves Antunes Filho, de apelido Zequinha na juventude passada no bairro do Bixiga, região central, foi casado por cerca de uma década com a artista plástica e gravurista ítalo-brasileira Maria Bonomi, entre o início da década de 1960 e o início da década de 1970. Eles são pais de Cássio Luís, nascido em 1962 e batizado pela escritora Clarice Lispector, de quem ela era amiga e é citada na compilação de crônicas *A descoberta do mundo* (1984). Maria assinou muitos trabalhos de cenografia para espetáculos de Antunes.

[illegible] dade no Santuário de Nossa Senhora de Fátima, igreja do bairro Sumaré, na zona oeste de São Paulo, a missa de sétimo dia em memória de Antunes Filho, cujo corpo foi cremado. A propósito de encruzilhada religiosa, Geraldo Mário ouviu de muitos amigos em comum a pergunta se o diretor adorava Shiva, se era budista ou católico, por exemplo.

O ator conta que Antunes gostava de frequentar o Mosteiro de São Bento e a igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu, ambos na região central da cidade. "Ele era um homem que lutava pelo homem", disse Mário, autointitulado "zelador" daquele que tomava a linha de ônibus 7267-10/Apiacás-Praça Ramos para ir do Sumaré, onde morava só, à Vila Buarque, no Sesc Consolação, e fazia amizade fácil com feirantes, taxistas. Por outro lado, deixou detratores no meio artístico, gente que conheceu de perto seu comportamento mercurial na sala de ensaio, dissonante da fase crepuscular da vida.

Num bate-papo com Lee Taylor no âmbito da 6ª Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, em abril de 2011, reportamos no jornal do evento que se alguém um dia ouvir do diretor que está em busca de um guru, ele emendaria a anedota do sujeito que peregrinou pela Índia, foi indicado para ir ao Egito e, de lá, para Varsóvia, até se dar conta – e ouvir – que a viagem é mais importante do que o seu arauto.

E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região, como o colombiano La Candelária, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel Rubio. Apesar das difundidas circulações do Grupo de Teatro Macunaíma por festivais da Europa e Ásia, em 1993 ele ministrou em Havana a oficina "Técnicas do ator para a expressão e distanciamento", no contexto do IX Taller Internacional de Teatro organizado pela histórica Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe, a EITALC, criada em 1987 na capital cubana.

*Valmir Santos** é jornalista, crítico e editor do Teatrojornal – Leituras de Cena, site em que este artigo foi originalmente publicado em 10/5/2019.

"E por falar em latino-americanidade, entre os anos 1980 e 1990 Antunes Filho fez ponte com relevantes núcleos artísticos da região, como o colombiano La Candelária, do diretor Santiago García, e o Yuyachkani, de Miguel Rubio."

O Ói Nóis Aqui Traveiz e o fazer teatral como ato político na sociedade de classes

[illegible]

Na história social da arte é recorrente a existência de movimentos com produção crítica e combativa às estruturas sociais dominantes. E há contextos históricos em que essas posições se ampliam, intensificam e radicalizam no movimento com a classe oprimida em ação. O Ói Nóis Aqui Traveiz que teve seu nascimento em 1978, nasce no bojo de um período de lutas e manifestações políticas. E ao ultrapassar quatro décadas de existência, coexiste habitando o espaço público e dilacerando as variadas formas do ser social de sentir, refletir e agir. A partir de sua produção artística o grupo procura em suas obras desvelar as formas de opressão da realidade, ao combater as ideologias dominantes e propiciar consciência reflexiva.

Ao analisar o conjunto de produção do *Ói Nóis* em minha dissertação de mestrado, investiguei ao longo do desenvolvimento histórico do grupo três dimensões que apareceram como fundamentais para apreender o conjunto de sua atividade criadora, as quais analisarei nesse artigo: a *obra artística*, o *modo de produção* e a *ação política*. E nesse sentido busco apresentar esse fazer teatral singular como ato político na sociedade de classes.

A OBRA ARTÍSTICA

As produções artísticas do Ói Nóis Aqui Traveiz são notoriamente marcadas pela ênfase no discurso político, pela execução técnica muito elaborada e pela intencionalidade que o grupo tem a partir de suas produções. Ao rememorar a encenação do espetáculo teatral de rua *O Amargo Santo da Purificação: Uma visão Alegórica e Barroca da Vida, Paixão e Morte do Revolucionário Carlos Marighella*, que foi objeto de minha pesquisa, notamos que a narrativa é tomada como um filme vivo em nossa memória. A peça narra a história de vida e morte de Carlos Marighella e nos faz questionar: como a encenação de um período particular da história brasileira, a partir um personagem específico, tem seu significado cada vez mais presente entre nós?

"As produções artísticas do Ói Nóis Aqui Traveis são notoriamente marcadas pela ênfase no discurso político, pela execução técnica e pela intencionalidade que o grupo tem a partir de suas produções."

A memória viva a partir da peça ocorre principalmente, pelo fato do grupo ter produzido uma ação historicizada, a qual articula as relações e o desenvolvimento do sujeito e objeto em cena e demonstram isso ao longo do processo histórico brasileiro mediando passado, presente e futuro. Os elementos do passado se configuram como prefiguração do presente, isso significa que o público assimila as situações em cena relacionando com a de sua vida cotidiana como a falta do pão, do leite na mesa e principalmente da presença constante do *terrorismo de Estado*. O grupo, ao fazer isso, produz uma possibilidade de autocrítica do presente na relação com o público, assim como enfatizou Karl Marx em seu livro *Os Grundrisse* (2011, p. 26): "a forma mais recente observa as formas passadas como degraus em direção a si mesma. E uma vez que raramente, e apenas sob condições bastante determinadas, é capaz de criticar a si mesma."

O atual contexto de crise política e social que assola o país permite essa assimilação, de modo que o presente se mostra em cena, sobretudo, a partir da entrada do aparato repressor e no enfrentamento dos estudantes. O que sintetiza a luta da população por seus direitos básicos se posicionando contra as várias formas de repressão, tortura e exploração desse sistema capitalista garantido por um Estado genocida. O futuro se mostra a partir do legado que é deixado por Marighella, da abertura dos porões da ditadura, da ilusão à abertura democrática do país e o aparecimento da menina com os balões coloridos representando o ressurgimento da arte e da poesia na história, elementos que são apresentados como uma espécie de sonho e utopia.

Desta modo, a encenação do *Amargo Santo* ao relacionar conteúdo e intenção política, articula o tempo histórico como uma categoria fundamental. Mas também reconstrói as relações vividas através da categoria do espaço que são marcadas pelo uso de adereços, objetos simbólicos e alegorias, bem como pelas imagens corporais realizadas ao longo da encenação, como o cortejo no início da peça no qual a movimentações dos atores remetem a chegada de um navio negreiro. Além das imagens que constroem a categoria do espaço, o próprio espaço da representação é dilacerado através da relação do público que se move para acompanhar a peça e desse experiência no espaço vivido na própria cidade.

Os tempos e espaços históricos são articulados por um sujeito, o personagem de Carlos Marighella. Nessa narrativa vemos em cena a constituição de um ser social ao qual é apresentado suas referências culturais, políticas e éticas. E como sujeito de ação, ele conduz a peça através da auto-narrativa, tendo suas próprias poesias como fio condutor da história brasileira, e se apresenta como um ser consciente de sua ação ao se transformar na relação com o contexto histórico e social.

A narrativa apresentada na peça expõe criticamente a forma ditatorial do Estado brasileiro, mas tece críticas também a uma esquerda institucional que contribui para uma certa paralisia da ação política. Além disso vemos a construção do personagem de Marighella como militante, revolucionário e guerrilheiro, perpassando os moldes clássicos e estigmatizados, ao caracterizá-lo pelos elementos que o formam e o movem, como na relação com a cultura brasileira, o afeto e amor com sua companheira e a crença na transformação social e dos trabalhadores. Dessa maneira, a encenação apresenta a figuração de Marighella, como um ser sublime dotado de ações éticas, ao qual desmascara a falsa ideia propagada pelo Estado e elite brasileira de se tratar de um "terrorista". Aqui ele se torna uma "alegoria da história", pois o grupo transforma o inimigo "número um da ditadura" em um herói da sociedade brasileira.

Com isso, o grupo combate duplamente as posições ideológicas que estão enraizadas na sociedade brasileira. primeiro, por trazer um personagem histórico que se

sobrevivência do grupo foram as mais diversas: produção de livros, venda de lanches e produtos integrais, premiações em festivais, etc. A luta pelos fundos públicos é um marco da história do grupo na cidade de Porto Alegre, a partir do entendimento de que o que eles produzem são de ordem pública, portanto, compreendem que o Estado deve subsidiar suas produções. Mas foi somente depois de vinte sete anos de sua existência que o grupo foi contemplado por um edital público.

O modo de produção do *Ói Nóis* não tem sua finalidade determinada pela produção de mercadorias, esta por sua vez, se examina pela relação direta com o capital, e é resultado da generalização das trocas produzidas pela lógica de acumulação, ao configurar uma totalidade de relações sociais mediadas pela forma do dinheiro, da propriedade e do mais-valor. O *Ói Nóis* por outro lado, determina toda a produção de seu trabalho, seu tempo e espaço e através da obra artística, domina "o espaço e o tempo de todos" nos termos de Henri Lefebvre (1983). Nesse sentido, o artista realiza a obra e realiza a si mesmo no tempo e espaço do processo criativo. A obra nasce como um valor de uso, ela não tem preço e permite sua insurreição através das formas de apropriação coletiva produzida pelo grupo.

AÇÃO POLÍTICA

A temática social está no bojo das produções artísticas do *Ói Nóis*, assim como o rompimento com as formas tradicionais do teatro tanto estético quanto espacial. Esteticamente o grupo buscou ultrapassar o teatro convencional extrapolando os níveis do sentido, da agressividade e dos efeitos de choque através da ação física corporal para com a platéia. No âmbito do espaço, o grupo ampliou sua ação cênica para a rua, ao atuar em atos políticos com intervenções e performances, se fizeram presentes em greves, movimento pelo Ânsia Passe Livre, entre outros. Desta forma, o *Ói Nóis* estabelece uma ação política direta com os trabalhadores.

O grupo buscou estabelecer uma relação com a periferia, os trabalhadores rurais sem-terra e os movimentos sociais organizados através de oficinas, brigadas em assentamentos do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra. Ainda buscaram estabelecer um processo pedagógico no intuito de "incentivar a organização de grupos na periferia" e através da produção artística envolver artistas, comunidade, alunos das oficinas e da escola popular da Terreira da Tribo, para entrar nesse imaginário de construção ética, política e social de suas produções. A partir dessas proposituras, o *Ói Nóis* se tornou um referencial estético e político para o nascimento de diversos grupos na cidade de Porto Alegre, se tornou uma incubadora de grupos.

Contudo, o *Ói Nóis* durante sua jornada rompeu com o espaço clássico estabelecido para o teatro, buscou locais alternativos para sua atuação. Pressupõe a horizontalidade na sua forma de organização e procurou romper com a hierarquia da divisão social do trabalho, de modo que todos se colocam como atuadores e isto implica tanto a produção do espetáculo como os afazeres políticos e de manutenção do grupo. Desta maneira modificaram as relações habituais, restituindo o valor de uso da obra e o potencializando como um resíduo.

CONCLUSÃO

A produção de arte política evocada pelo *Ói Nóis* nos apresenta um modo de fazer muito específico: primeiro, tomam o teatro como uma ferramenta de conscientização de classe e atuação política, em cena, explora formas e concepções que ultrapassem o previsível, ao buscar elementos que possam provocar uma ruptura com o cotidiano e provocar o extraordinário, assim faz com que sua produção artística surja como um código de liberdade. Segundo, buscam nas suas relações de produção romper com o modelo predominante da sociedade de classes, a [illegible], e procuram outros modos de objetivação da criação artística se contrapondo à lógica do capital. E, em terceiro, indicam como pressuposto que a sua obra artística se constitui de todos esses elementos dados e na sua recepção pelo público na relação com a cidade. O que pode intervir na vida cotidiana e na mediação para a transformação societária.

São com estes elementos, evidenciados pelo *Ói Nóis* através da obra, modo de produção e ação política que nos permite apreender um fazer teatral como um ato político na sociedade de classes.

[illegible] é atriz, educadora popular e cientista social. Mestra em Ciências Sociais pela UNIFESP, [illegible] em Ciências Sociais pela Fundação Santo André. Integra o coletivo de teatro [illegible] e o coletivo de pesquisadores periféricos do CPDOC Guaianás.

REFERÊNCIAS:

LEFEBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia – Contribución a la teoría de las representaciones.** México D.F.: Fondo de Cultura [illegible]

MARX, Karl. **Grundrisse.** São Paulo: Boitempo, 2011.

[illegible] e produção estético-política dos grupos Ói Nóis Aqui Traveiz e Engenho Teatral. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais pela [illegible]

[illegible]

VECCHIO, Rafael. **A Utopia em Ação.** Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.

Pode-se dizer que Edward Gordon Craig foi um poeta visionário que antecipou elementos para o teatro que apenas somente hoje são passíveis de realização. O texto apresentado a seguir, faz parte da tese de doutorado intitulada "O Teatro de Formas Animadas na Formação de Professores: uma proposta pedagógica a partir da *Übermarionnette*"[1] e ocupa-se em trazer em linhas gerais, a complexidade da obra de um dos diretores e renovadores do teatro mais importantes do início do século XX.

Nascido em Stevenage, Reino Unido, em 1872, Edward Gordon Craig veio a falecer em Vence, na França, em 1966. Sua vida no teatro e seu amor por ele vieram de berço, sendo a sua mãe uma das maiores atrizes inglesas da época, Ellen Terry. Seu pai era arquiteto, mas a sua influência teatral masculina veio de outro ator tão grandioso quanto a sua mãe, Henry Irving, no teatro Lyceum di Londres (BABLET, 1962). Pela sua origem e trajetória, tudo levava a crer que o jovem Craig teria uma brilhante carreira como ator. No entanto, em 1897, ele abandona essa função no teatro por um incidente. Diz-se que, em uma apresentação, Craig teria "tido um branco", ou seja, que ele não teria recordado das falas de sua personagem. Esta experiência marcou o jovem Craig fazendo com que o artista declinasse da atuação (MANGO, 2015, p. 13). Craig abandona a atividade de ator, mas não o teatro, seguindo seu trabalho como diretor.

O laboratório teórico e a função de diretor

O amadurecimento de Craig como diretor deu-se com o tempo, tendo como ponto de partida a direção da peça *Dido e Enéias*, de Purcell, no ano de 1900 (BORIE; BANU, 2013), perpassando por sua experiência com Hamlet no Teatro de Arte de Moscou, de 1908 a 1912, até seu último trabalho, *Os pretendentes da coroa*, de Ibsen, em Copenhagen. Em todo seu trabalho, o diretor sempre esteve a experimentar os princípios de sua arte teatral e suas relações com a arquitetura e outras artes (INNES, 1998).

Ao abandonar a atividade de ator, Craig passa a dedicar seu tempo à leitura de obras que tratam da crítica da arte e do teatro. Além de Ruskin, ele lê Goethe, Tolstoi, Wagner, Nietzsche, além da leitura de William Blake, Yeats, Delsarte, Whitman entre outros nomes aos quais chama iluminadores por contribuir com seus estudos e sua concepção de teatro (CRAIG, [1913] 2017). Tais leituras, após sua experiência como ator e sua vivência no teatro desde muito jovem, auxiliaram na formação da sua própria estética, do seu próprio olhar sobre o teatro, mas de uma forma ampla, para configurar o que ele chamaria de teatro do futuro (CRAIG, [1911] 2013). Esse exercício teórico foi estudado por Mango (2015) e denominado de "L'Officina teorica di Edward

"Ao abandonar a atividade de ator, Craig passa a dedicar seu tempo à leitura de obras que tratam da crítica da arte e do teatro."

[1] Tese desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em cotutela com a Université Paris Nanterre (Della Costa, 2018), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Edward Gordon Craig

Gordon Craig"[2]. Tal oficina teria se constituído como sendo, de fato, um procedimento de criação. O principal livro de Craig, *On the Art of the Theater*[3] teria sido exatamente esse espaço/momento de um laboratório primeiro, gerador das ideias [illegible].

Mango define esse laboratório como o

> [...] local mental da dimensão fabril [que] fala do construir, montar, experimentar e refinar. A oficina[4] é, por definição, o ambiente de produção mecânica e artesanal. Existe a oficina do ferreiro, tal como a do carpinteiro ou a do mecânico. Todo o ato concreto de fazer é portador, elaborador, herdeiro e inovador de um conhecimento. Um conhecimento das mãos bem como da mente. Então, há a oficina do teórico do teatro, que tem as mesmas qualidades de atenção ao concreto, material, tátil e ao conhecimento, à ideia do que é produzido. É a oficina de Craig, uma oficina teórica na qual, [...] foi criada uma ideia de teatro (como um carro). *The Art of the theatre* é o resultado de todo este processo de elaboração e construção [...] (MANGO, 2015, p. 12).

É nesse laboratório teórico que serão produzidos os elementos cruciais no processo criativo de Craig para o seu teatro do futuro. Os anos que seguem após a escrita de *On the Art of the Theatre* apresentam um Craig diretor que alterna a sua produção de pensamento entre a forma escrita e a encenação. Alguns procedimentos experimentados por Craig na renovação do teatro são: a presença de outras linguagens artísticas na relação com a cena, a importância dada à figura do encenador ou do diretor de teatro (o regente), [illegible] teatral ao texto, a busca pela autonomia do teatro em relação ao drama, a recusa e a crítica ao realismo, ao naturalismo e ao teatro de má qualidade feito na sua época e a busca pela abstração em [illegible].

Segundo o próprio Craig, foi por necessidade que outras linguagens artísticas foram chamadas para participar de seu [illegible]:

> [...] se eu tivesse tido um teatro em 1900 nunca teria sido forçado a fazer esses desenhos, e preferiria ter tido a chance de trabalhar diretamente com o material que o teatro oferece e não com o material que é dado ao desenhista. As duas coisas são, é claro, completamente distintas, e, se eu não tivesse nascido em um teatro, teria feito fantasias que não poderiam, provavelmente, ter sido realizadas no palco. No entanto, como nasci, fui capaz de fazer, com minha experiência no teatro, desenhos que podem, com grande chance, ser perfeitamente materializados (CRAIG, [1913] 2017, p. [illegible]).

[2] A oficina teórica de Edward Gordon Craig (MANGO, 2015).

[3] Sobre a arte do teatro.

[4] O vocábulo italiano *officina* pode ser traduzido como laboratório. Opta-se pelo vocábulo oficina em português pela relação imediata com a oficina mecânica que Mango proporciona, em comparação, no sentido de materialidade e exequibilidade. Ainda assim, entende-se o vocábulo oficina relacionado à noção de laboratório teatral.

promovesse sentido, ou que pudesse se chamar de "um teatro vivo" (CRAIG, [1911] 2013). O que Craig estava criticando no teatro de sua época era o naturalismo exacerbado, o psicologismo no trabalho do ator que ele dizia se configurar em uma "[...] arte de má qualidade por ser tão pessoal, tão emotivo em um apelo para que o espectador se esqueça da coisa em si e seja afogado pela personalidade, pela emoção daquele que atua" (CRAIG, [1911] 2013, p. 95). Nesse sentido, o papel do diretor é fundamental na construção de sua concepção de teatro, pois considera que no

[illegible]

> [...] dia em que este compreenderia a adaptação real dos atores, conjuntos, figurinos, iluminação e dança, e poderia, por meio desses vários meios, compor a interpretação, ele gradualmente adquiriria o [illegible] das palavras que naturalmente fluem dele, e naquele dia a Arte do Teatro retomaria seu lugar e seria uma arte independente e criativa, não mais uma profissão de interpretação (CRAIG, [1911] 2013, p. 157).

Assim, o procedimento de Craig parece implicar não somente em olhar a cena, incluindo a moldura do palco, como se olha para uma pintura ou uma tela. O seu procedimento contempla o próprio olhar nos ângulos, nas formas e nos volumes, como é possível observar no seguinte fragmento. Craig, [1911] 2013, p. 60-61, afirma:

> [...] suponhamos que vocês preparassem a encenação da vossa peça e que pensassem nos vossos cenários. Saltai para outro assunto, imaginai a representação dos atores, os movimentos, a voz. Nada deve decidir-se ainda. Tomai outra ideia fazendo parte do mesmo conjunto. Pensai no movimento, independentemente de qualquer ideia de cenário ou indumentária, no movimento em si. Depois introduzi o movimento de um indivíduo no movimento de conjunto que imaginais em cena. Introduza-se e retire-se a cor. Recomeçai tudo do princípio. Pensai apenas no texto. Enrolai-o e desenrolai-o em torno de qualquer grande visão irrealizável, e depois reconduzi a vossa visão para o texto. Compreendeis onde quero chegar? Encarai o vosso tema de todos os pontos de vista, sob todos os aspectos, e não vos apresseis a começar a vossa obra até o dia em que uma forma a imporá ao vosso espírito e vos impelirá a realizá-la.

Desse modo, Craig engendra um pensamento visual e cinestésico que acaba por desierarquizar os elementos cênicos a partir de um mesmo esquema de presença. Esse pensamento foi registrado nos seus textos, também como exercício de seu laboratório teórico. Tratava-se, para Craig, de buscar outras formas de fazer teatro nas quais o texto teatral não fosse o princípio gerador do todo. Isso exigiu a coragem de contestar, no seu tempo, o valor absoluto que

[illegible] processo de hibridização (CANCLINI, 1990); [illegible]

A escola de Craig

[illegible]

[Re]existências e teimosias: um pouco da trajetória do Teatro Experimental de Alta Floresta

Em 1986, Agostinho Bizinoto e Elisa Gomes Machado chegaram em Alta Floresta/MT com a experiência de participação no movimento de teatro de Uberlândia/MG, com o Grupo Teatral Erectéion, extinto após 20 anos de atividade. A crença na importância e necessidade da cultura faz de ambos pessoas essenciais para história cultural local. No mesmo ano reuniram adolescentes e jovens e lhes apresentaram o teatro, uma brincadeira séria que deu origem ao Teatro Experimental de Alta Floresta (TEAF). O grupo se tornou a primeira entidade artístico-cultural formalmente criada no município e virou referência.

No aspecto organizacional nasceu um grupo com bases sólidas e com um ano foi reconhecido Utilidade Pública Municipal. Título também obtido em nível Estadual pouco tempo depois. Manteve-se atento ao movimento teatral da época e em paralelo à formação de seus membros, estratégias de articulação junto à sociedade civil e Poder Público foram sendo agenciadas. Tais como: filiação à Federação Mato-grossense de Teatro Amador (FEMATA), posteriormente FEMAT e extinta no final da década de 2000; realização do projeto "Escola no Teatro" (de 1990 até a década de 2000); a participação na criação do Conselho Municipal de Cultura e nos movimentos culturais local e estadual; e participações em festivais, mostras, encontros, congressos (alguns da CONFENATA), e centenas de eventos.

Se aproximar do movimento teatral, em especial do Estado, e atuar nas dimensões formativas, criativas, de difusão e fruição no nível local foi necessidade e alimento ao mesmo tempo. Foi um meio para superar as dificuldades, sejam por conta das distâncias sobretudo da Capital, pouco acesso a informações e as causadas pelos problemas inerentes ao contexto de então. Aos nove anos de emancipação e doze de fundação, a cidade passa por profundas mudanças nos campos social, cultural, ambiental e econômico. Localizada na Amazônia mato-grossense, Alta Floresta tem origem em projeto de colonização privada estimulada pelo Governo Militar e carrega em sua gênese a lógica cruel do desenvolvimentismo com fins de "integrar para não entregar" a Amazônia e ocupar seus "espaços vazios". A cidade já acumulava, desde seus primeiros anos, a frustração e o fracasso, em especial do cultivo de café, motivado, dentre outras coisas, por fatores climáticos, tipos de solo e problemas de escoamento. A efervescência do garimpo de ouro – que elevou a população de 24 mil habitantes, no início de 1980 para uma população flutuante de mais de 120 mil pessoas – declinava e o colapso do garimpo abria espaço para o extrativismo de madeira (na sua grande maioria, ilegal). Esta se torna a principal atividade financeira e inaugurou, em pouco mais de uma década, o terceiro ciclo econômico local.

Em meio às turbulências e desmatamentos da floresta um facho de luz permite o germinar de um grupo de teatro, que desde cedo precisou aprender a construir possíveis num meio onde o foco era superar a Amazônia, o "inferno verde" e produzir riquezas para poucos. Entre os obstáculos enfrentados nos primórdios do grupo se destaca a ausência de espaço e recursos técnicos, aspectos que serão enfatizados na sequência deste texto.

Na origem do grupo o único espaço disponível era um pequeno prédio, em madeira, com duas salas onde funcionavam a Diretoria de Cultura e a Biblioteca Pública Municipal. As primeiras apresentações foram realizadas no Salão Paroquial da Igreja Católica e em escolas públicas. Mas ainda em 1989 graças à atuação do TEAF junto ao Lions Clube, à época em construção, houve uma alteração no projeto arquitetônico e foi construído um palco, cuja vestimenta foi obtida pelo grupo através de patrocínios. Mas a luta por um local adequado não para com esta conquista e em 1990 sob a liderança de Agostinho Bizinoto, a esta altura Secretário de Cultura e Esportes, tem início um movimento em prol da construção de uma "Casa de Espetáculos", movimento do qual o TEAF participou assiduamente.

Os primeiros equipamentos de iluminação utilizados no Lions Clube e em outros espaços eram artefatos feitos pelo técnico de então, que havia tido uma breve passagem pelo Erectéion. Eram caixas de madeira com revestimento interno em papel-alumínio e uma lâmpada incandescente comum de 150 ou 300 watts. Outro modelo, um spot feito em lata e lâmpada comum, já permitia algum ajuste do foco. As cores eram obtidas com papel-celofane e o controle era feito em uma mesa, também artesanal, que havia pertencido ao Erectéion. Nela, haviam interruptores para acionar as lâmpadas e também alguns "canais" com dispositivo de dimerização. Recursos usados por 10 anos em centenas de apresentações, mostras municipais e regionais e até mesmo no Festival Mato-grossense de Teatro, realizado em 1994 pela FEMAT no Lions Clube.

Em 1998 a Secretaria Municipal de Cultura e Meio Ambiente coordenou o trabalho voluntário de alguns artistas, dentre os quais membros do TEAF para a transformação de uma antiga oficina de motores estacionários em um teatro com capacidade para 100 pessoas. No ano seguinte o Teatro Experimental aprovou o seu primeiro projeto cultural junto ao Fundo Estadual de Cultura e adquiriu equipamentos analógicos de iluminação cênica. Após reforma da rede elétrica do prédio com recursos próprios, mesmo sendo espaço locado pela Prefeitura, surgiu o Teatro de Bolso. O qual funcionou até 2001 quando foi desfeito pela Prefeitura, sem comunicado prévio restando ao TEAF recolher os equipamentos em meio aos destroços do palco.

Com a destruição do Teatro de Bolso inicia-se uma nova busca por espaço, porém, agora, sob clima pouco amistoso entre o Grupo e os Gestores Públicos. Durante vários meses, e após dezenas de reuniões, a Prefeitura sancionou a lei que destinou a área para a construção do Centro Cultural de Alta Floresta. Também, graças a um acordo com o Prefeito, o TEAF é autorizado a procurar um local onde funcionaria, provisoriamente, o novo teatro. Cuja gestão seria do grupo e custeio de despesas com aluguel, água e energia pela prefeitura. Em menos de uma semana o TEAF descobriu um local, um prédio onde funcionou uma casa de boliche que estava sendo desocupado por uma Igreja Evangélica. O altar foi transformado em palco, o equipamento foi instalado, uma campanha junto ao comércio permite a compra de 250 cadeiras e nasce em 2002, o Teatro Oficina.

Quando o Centro Cultural e de Eventos é dado por concluído, em 2009 a Prefeitura, entendendo que um edifício teatral precisa apenas de paredes, palco e platéia, interrompe o contrato de aluguel do Teatro Oficina. Sem a execução dos projetos de caixa cênica, colocação de poltronas dentre outros, fica-se um ano sem teatro na cidade. A esta altura o TEAF se tornou Ponto de Cultura e propõe um Termo de Colaboração junto à Prefeitura para utilizar uma sala do Centro Cultural. Em seguida idealizou e montou, voluntariamente, uma estrutura improvisada para iluminação e panaria, usando tecidos do antigo espaço e alguns novos adquiridos pela Prefeitura. Em contrapartida, além da mão de obra, o equipamento e as cadeiras ficaram no teatro, sendo permitido, inclusive, o uso gratuito pela então Secretaria Municipal de Cultura e Juventude e outros grupos artísticos.

O novo teatro estimula o TEAF a transformar a Mostra de Teatro da Amazônia Mato-grossense, criada ainda no Teatro Oficina, em Festival. Com isso a cidade recebe, pela primeira vez, produções teatrais de outros Estados brasileiros e até internacionais, marcando uma nova fase do teatro local.

Em 2010 o Município doou um terreno e com a colaboração e doações de pessoas, instituições públicas e privadas e, principalmente, a força de trabalho dos membros do grupo, foi possível o início da construção da sede definitiva. Entretanto, antes de iniciar a fase de acabamento, já em 2013, o novo Prefeito nomeia uma gestora de cultura movida por um pensamento retrógrado, pautado em visões religiosas e político-partidária sem bases racionais, e o TEAF é expulso do Centro Cultural. Fato que paralisa suas ações por alguns meses e o obriga a redimensionar o projeto e a realizar apresentações no espaço sem paredes. Com doação de tábuas uma parede provisória foi feita e o grupo consegue, no mesmo ano, realizar a 3ª edição do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense.

Mesmo com instalações inacabadas a sede passou a ser praticamente o único local com programação cultural, enquanto que o Teatro do Centro Cultural, dentre outras coisas, chegou a receber cultos evangélicos e festas de debutantes. Diante de seu papel e da evidente carência de ações de cultura na cidade, a sede foi transformada no Espaço Cultural TEAF. Hoje é composto por sala administrativa, biblioteca com cerca de 2.000 exemplares; técnica e sala de dimmers, banheiros; copa, sala de espetáculo multiconfiguracional com 96 m² arquibancadas para 70 pessoas e quintal.

Desde 2014 é mantido via editais estaduais e nacional ou com recursos próprios, programações com teatro, sessões de cinema, festivais, shows, exposições, oficinas, seminários, dentre outras ações. Cerca de 20 grupos teatrais já foram recebidos e aconteceram três edições do Festival de Teatro da Amazônia Mato-grossense, com destaque para a edição de 2016 quando a parceria com a Cia. Pessoal de Teatro, realizadora do Seminário Encontros Possíveis, proporcionou a palestra de Eugênio Barba e uma demonstração técnica de Julia Varley do Odin Teatret.

Atualmente o TEAF é o único Grupo do Mato Grosso que possui sede própria e, embora não tenha concluído a obra, está com um espaço bem equipado, graças à seleção no edital de doação de equipamentos de iluminação cênica da FUNARTE 2017.

Entretanto, assim como todo o setor cultural, se sente num momento aterrorizante e está atônito diante do absurdo desmonte das políticas de cultura promovido por um governo nacional irresponsável, entreguista, esquizofrênico e fascista. Impossível não ficar apreensivo diante das incertezas e riscos de alinhamentos das ações de desmonte da cultura entre os entes da Federação, como já foi antecipado no Município a partir de 2013.

Hoje, olhar o seu próprio passado e ver o Teatro do Centro Cultural receber o nome de Teatro Agostinho Bizinoto, numa justa e inconteste de homenagem um verdadeiro homem de teatro que dedicou 40 dos seus 64 anos de vida ao Teatro, tem sido um meio de retroalimentação dos desejos e teimosias que levam às **(re)existências.**

*Benedito Adriano é ator membro do TEAF desde 1991 e mestrando do Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso – PPGECCO/UFMT, orientando da Profa. Dra. Maria Thereza de Azevedo.

"Estamos presos na cela de Meierhold, enquanto nossa Zinaida busca alternativas para nos salvar."

Além disso, a peça pede que reflitamos sobre atores e atrizes, esses seres anfíbios que se dispõem à entrega do corpo e da voz a uma razão sem razão: realizar para pessoas estranhas, nem sempre as amigas, um espetáculo que eles, os atuantes, nunca poderão ver. Porque que de fato o atuar é incidir sobre alguém, tatear o que pretensamente se dispunha inteiro. É o que devemos repensar depois de assistir a este *Meierhold*. Estamos à beira do torcicolo e, se somos obrigados a olhar pra trás, que possamos compreender que a História nunca está parada.

Pensemos fixamente no *Meierhold* que vemos em cena: ali se desfaz o Paulo Flores e sua história em prol de uma simbologia visceral que é a condensação da vida do homem de teatro russo. Ali o Paulo e seus um-metro-e-oitenta-e-tantos (talvez mais), pouco a pouco, nos trabalhos diários de construção de sua personagem, vão convivendo com Meierhold, pensando que o teatro não deve ser fotografia, que o teatro é a arte de denunciar a própria máscara, que o teatro é combate gradual, por centímetros de ideias, e o Paulo vai perdendo as vicissitudes pessoais para respirar a partir da biomecânica, mexer as mãos como se as mãos falassem, gritar mais pelas carnes do rosto que pela boca. (Ele crava os pés ossudos no soalho de madeira, e sentimos (no)). Nessa estética de construção de um vocabulário físico-gestual, os cabelos brancos do Meierhold também falam quando ele tira a boina, e entendemos que a cabeça de um artista deve sustentar seus fios, ainda que brancos e ralos, em resistência.

Pensemos também nas múltiplas figuras que se desdobram da atriz Keter Velho e talvez possamos compreender porque nos impressiona, ao final da peça, quando conversamos com ela, que seja uma mulher pequena. Porque, durante a sucessão das cenas, ignoramos sua verdadeira altura, sobretudo quando seu corpo se expande, controlando as imagens ao redor. Os braços da Keter e as pernas da Keter estão ali para simbolizar a vida de Zinaida, a amada de Meierhold, rasgada ao meio e depois degolada ao fim do processo de "apagamento de pegadas". Mas o corpo da atriz também se reinventa para atuar no "amigo" de Meierhold, o Molotov mascarado cujos gestos de deslizar pela cena bem evocam os descaminhos da política (e então as mãos da atriz ficam minúsculas e perigosas). E devemos também nos ocupar das figuras anônimas que a atriz engendra, sobretudo as alegorias de um regime que mata sem mostrar o rosto.

Então, podemos chegar à ética suscitada por este *Meierhold* da tribo. A plateia pequena também foi pensada pelo o povo da Terreira, justificando o fato de que as subjetividades não se formam de fora pra dentro. Por isso, a ideia de um espetáculo "menor" (no sentido explicitado pela estética) gera também um efeito ético: que a arte é uma escolha, que a arte é um gesto espontâneo, um palpite, uma vivência. Daí o espetáculo joga forte contra o realismo (o mesmo realismo, salvas as distorções históricas, que poluiu o teatro russo nos anos de 1920) e, ao propor formas simbólicas, por vezes mínimas, exige do teatro atores que atuem e atores que assistem, o que nada mais quer dizer senão algo especular.

Talvez por isso, nos colocando perto, o Paulo e a Keter consigam assistir a uma peça enquanto encenam outra. Trata-se, além, de um momento de respiro poético que, pela metalinguagem, questiona tanto o realismo idiota dos efeitos especiais do cinema americano, quanto os pseudorrealismos dos programas das grandes mídias, da televisão à internet.

Assim, a conversa final com o público se constitui num desdobramento de protagonismos, quando o Paulo e a Keter se sentam para discutir o que vimos, o que eles viram. Entendemos que o teatro não representa nada: como os livros, o teatro é uma rasura que nos propõe aprender compartilhando nossos sentidos. E se é também uma resistência, estaremos lá para celebrar um outro agora.

***Altair Martins** é professor de Escrita Criativa na PUCRS e escritor. Como dramaturgo, publicou *Guerra de urina* (2016) e *[illegible]* (a sair em 2018).

Meierhold (Paulo Flores) e Zinaida (Peter Velho)

Homenagem a Graziela e Tânia de Castro Saraiva

Depoimento de Ubiratan Carlos Gomes

Eram duas mulheres, duas mães, duas artistas, duas irmãs.

Chamavam-se Graziela e Tânia de Castro Saraiva. As duas eram naturais de Cruz Alta. Graziela nasceu no dia 17 de outubro de 1956 e Tânia 18 de outubro de 1958. Desde cedo aprenderam a amar a arte, graças a sua mãe, Dona Silsa, que coincidentemente era professora de arte. Na juventude tiveram contato com o Teatro de Bonecos. Foi amor à primeira vista. A partir da década de 80, já em Porto Alegre, se dedicaram totalmente à arte da manipulação.

Tânia, nesse período, criou o Grupo Camaleão e Graziela [illegible] [illegible] para criação do Movimento Bonequeiro gaúcho. Tânia, além de bonequeira, trabalhou também com artes plásticas, sendo a criadora do cartaz do primeiro Festival Internacional de teatro de Bonecos do Rio Grande do Sul, realizado em 1988, em Caxias do Sul. Também trabalhou muito na criação de cenografias para grupos do Estado.

Já Graziela foi conselheira de cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Além de ser representante estadual junto ao Minc na área de cultura popular. Também é uma das criadoras do Centro de Referência de Teatro de Bonecos do Rio Grande do Sul. Atuou no Grupo Julietas e os Metabonecos, com a montagem de "Maria Farrar" com direção de Júlio Saraiva. Com esse espetáculo se apresentaram em diversos estados brasileiros e viajaram à Tailândia de um Festival local.

Tânia, com o Camaleão, viajou pelo Brasil e Argentina. Entre as montagens do Grupo se destacam: "Flicts", dirigido pelo Roberto Oliveira e "Ósculos e amplexos", criação do próprio Grupo.

Graziela batalhou muito para a consolidação do Centro Cultural Cia de Arte, lugar de oficinas, montagens, espetáculos em seu teatro. Esse centro cultural segue trabalhando, mantido de forma autônoma e autogestionária por um coletivo de artistas locais.

Graziela morreu em 14 de abril de 2019. Sua irmã Tânia, onze dias depois, no dia 25, também veio a falecer.

Junho de 2019

O ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ VEM DESENVOLVENDO SISTEMATICAMENTE PROJETOS NAS ÁREAS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO, FORMAÇÃO E MEMÓRIA. CONFIRA!

VOCÊ PODE COLABORAR PARA A MANUTENÇÃO DA TRIBO, FAÇA SUA DOAÇÃO
CAIXA ECONÔMICA FEDERAL - AGÊNCIA: 0448 - CC: 003 1089-9

CRIAÇÃO

TEATRO DE RUA

Apresenta o espetáculo de teatro de rua **Caliban - A Tempestade de Augusto Boal.** Impulsionada pela ideia de que "somos todos Caliban", a Tribo analisa criticamente a "Tempestade" conservadora que hoje sofre a América Latina e o grande retrocesso nos direitos sociais.

TEATRO DE VIVÊNCIA

Medeia Vozes dá continuidade ao Projeto Raízes do Teatro e segue sua investigação sobre teatro ritual de origem artaudiana e performance contemporânea. Traz uma mulher que não cometeu nenhum dos crimes de que Eurípedes a acusa.

PERFORMANCE

Onde? Ação nº 2 de forma poética provoca reflexões sobre o nosso passado recente e as feridas ainda abertas pela ditadura militar.

TEATRO

Meierhold - Evoca este ator, encenador e teórico que revolucionou o fazer teatral. A Tribo toma a sua história como oportunidade de nos posicionarmos frente ao nosso tempo de cerceamento às liberdades.

Violeta Parra – Uma Atuadora! Performance cênico musical apresenta repertório que mistura o andino e os ritmos brasileiros. Com este viés mestiço vestimos as canções deste ícone da arte da América do Sul.

MEMÓRIA

ÓI NÓS NA MEMÓRIA

Registro a trajetória estética e política da Tribo e o processo de criação dos seus principais espetáculos. Já foram publicados os livros Aos que Virão Depois de Nós Kassandra in Process - O Desassombro da Utopia de Valmir Santos, A Utopia em Ação de Rafael Vecchio, Uma Tribo Nômade de Beatriz Britto, A História Através da Crítica de Rosyane Trotta, Sábado - Crônicas da Cena de Caco Coelho, Ói Nóis Aqui Traveiz - Poéticas de Ousadia e Ruptura de Paulo Flores e Tânia Farias e Um Cavalo Louco no Sul do Brasil de Paulo Flores.

CAVALO LOUCO REVISTA DE TEATRO

Revista semestral que traz reflexões sobre o fazer teatral e os espaços de criação.

DVDs

"Aos Que Virão Depois de Nós Kassandra in Process", "A Criação do Horror", "O Amargo Santo da Purificação", "Viúvas - Performance Sobre a Ausência", "A Missão, Lembrança de uma Revolução" e Medeia Vozes (Caixa de memória).

EM FASE DE CAPTAÇÃO DE APOIOS
CENTRO DE REFERÊNCIA DE TEATRO POPULAR

Criação de um centro de documentação sobre teatro, formado por biblioteca e videoteca, aberto ao público em geral.

ACERVO DA TERREIRA DA TRIBO

Criação de um acervo de figurinos, máscaras e adereços utilizados nos últimos espetáculos elaborados pela Terreira da Tribo.

PESQUISA E REPOSITÓRIO DIGITAL

Pesquisa "Hieróglifos da Tribo" sobre a história do figurino na cena do Ói Nóis Aqui Traveiz e criação de um repositório digital do acervo de trajes.

FORMAÇÃO

ESCOLA DE TEATRO POPULAR

A OFICINA PARA FORMAÇÃO DE ATORES é composta por aulas diárias, teóricas e práticas, com duração de 18 meses. Busca através da construção do conhecimento favorecer a emergência do artista competente no desempenho do seu ofício, mas também preocupado no seu desenvolvimento como cidadão.

A OFICINA DE TEATRO DE RUA - ARTE E POLÍTICA desenvolve e pesquisa as diversas formas de se abordar o espaço público a fim de viabilizar a sua transformação em espaço de troca e informação.

A OFICINA DE TEATRO LIVRE tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão.

No **TEATRO RITUAL** A oficina investiga os recursos expressivos do ator a partir do treinamento sobre as ações físicas. As ações físicas ou o gestoorgânico - no sentido dado por Grotowski - é meio privilegiado para encontrar o fluxo de vida do ator.

LABORATÓRIO ABERTO imersão poética (20 DIAS) na linguagem da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz.

Todas as oficinas são oferecidas de forma gratuita a todos os interessados.

COMPARTILHAMENTO

TEATRO COMO INSTRUMENTO DE DISCUSSÃO SOCIAL

Oficinas de Teatro com objetivo de fomentar a organização de grupos culturais nos bairros populares. Para abrir espaço para sensibilização e experiência do fazer teatral, apostando no teatro como instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, assim como veículo de formação, informação e transformação social. Oficina Popular de Teatro no Bairro São Geraldo, Sarandi, Restinga e na cidade de Canoas.

OFICINAS EM PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO

Oficina Popular de Teatro nos Bairros Humaitá, Bom Jesus e Restinga.

FESTIVAL DE TEATRO POPULAR JOGOS DE APRENDIZAGEM

Já estamos preparando sua 6ª edição para o inverno de 2019. O festival promove espetáculos, mostra de processos de criação, lançamentos, oficinas e debates. Tem como eixo principal focar a atividade teatral que vem sendo desenvolvida nas principais escolas de teatro da cidade e contribuir para a discussão sobre a formação do ator nos seus princípios estéticos e éticos.

CAMINHO PARA UM TEATRO POPULAR

Circuito regular de apresentações de teatro de rua em praças, bairros e vilas populares da cidade, democratizando o espaço da arte, oportunizando vivências e reflexões para um público carente econômica e culturalmente.

SEMINÁRIOS, CICLOS DE DEBATES SOBRE O TEATRO E INTERCÂMBIOS

Encontros com atores diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea.